*Michel Brenet*

# *Musique et Musiciens de la Vieille France*

*Paris, LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.*

# MUSIQUE ET MUSICIENS

DE LA

# VIEILLE FRANCE

## DU MÊME AUTEUR

---

### A LA MÊME LIBRAIRIE

**Palestrina**, 3e édition. 1 vol. in-16 de la Collection *Les Maîtres de la Musique*. . . . . . . . . 3 fr. 50.

**Haydn**, 2e édition. 1 vol. in-16 de la Collection *Les Maîtres de la Musique*. . . . . . . . . 3 fr. 50.

---

**Histoire de la Symphonie à Orchestre**, depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement, Paris, Gauthier-Villars, 1882.

**Grétry, sa Vie et ses Œuvres**, Paris, Gauthier-Villars, 1884.

**Deux pages de la Vie de Berlioz**, Paris, Vanier, 1889.

**Notes sur l'histoire du luth en France**, Turin, Bocca frères, 1899.

**Les Concerts en France sous l'Ancien Régime**. Paris, Fischbacher, 1900.

**Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais**, documents inédits, recueillis et annotés. Paris, Picard, 1910.

---

# MUSIQUE
# ET MUSICIENS
DE LA
# VIEILLE FRANCE

PAR

**MICHEL BRENET**

LES MUSICIENS DE PHILIPPE LE HARDI
OCKEGHEM — MAUDUIT
ORIGINES DE LA MUSIQUE DESCRIPTIVE

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1911

# MUSIQUE ET MUSICIENS
## DE LA VIEILLE FRANCE

---

Les études réunies dans ce volume ne sont pas inédites. Elles ont paru : celle sur « les Musiciens de Philippe le Hardi », dans la revue mensuelle *S. I. M.*, en 1907 ; — « Jean de Ockeghem », en 1893, dans le tome XX des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France ;* — « Jacques Mauduit », dans *la Tribune de Saint-Gervais*, en 1901 ; — l' « Essai sur les origines de la musique descriptive », dans la *Rivista musicale italiana*, de Turin, en 1907-1908. En les réimprimant, nous les avons refondues et nous nous sommes efforcé de les compléter à l'aide des travaux publiés sur les mêmes sujets depuis l'époque de leur première rédaction.

---

# LES MUSICIENS

DE

# PHILIPPE LE HARDI

Il serait grandement désirable qu'un érudit, musicien ou non, mais patient et consciencieux, entreprît de réunir et de publier les documents relatifs aux chantres et aux ménestriers des ducs de Bourgogne, qui sont épars dans les archives et les bibliothèques de Dijon, de Lille, de Bruxelles et de Paris. Bernard Prost avait commencé ce rude travail, et projeté d'écrire une « Histoire des Arts dans les deux Bourgognes pendant le moyen âge et la Renaissance », où, contrairement aux traditions longtemps maintenues parmi les archéologues, il entendait bien comprendre la musique. Trop tôt enlevé à la science et à ses amis, B. Prost n'a pu que faire paraître le tome I des *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, et préparer le tome II, qui sont

limités au règne de Philippe le Hardi [1]. Les notes qu'on y peut recueillir apportent, sur la culture de la musique dans une cour brillante, rivale de la cour de France, et sur l'exercice de la profession musicale, à la fin du xiv^e siècle, un élément précieux d'information.

On sait que le duc Philippe, quatrième fils du roi de France Jean le Bon et de Bonne de Luxembourg, était né à Pontoise en 1342 et que sa précoce bravoure lui avait mérité, sur le champ de bataille de Poitiers, le surnom de *Hardi*, que l'histoire lui a conservé. Fait prisonnier avec son père, il dut chercher, comme lui, à tromper l'ennui de la captivité en Angleterre par l'audition des ménestriers venus de France, et de ceux des princes étrangers, entre lesquels le roi d'Angleterre et le roi d'Écosse n'étaient pas les derniers à se faire remarquer pour leur dilettantisme. En plus d'une jolie page de ses chroniques, Froissart nous renseigne sur le « grand bruit et grande noise de trompes et de naquaires et de toutes manières de ménestrandies » auxquels se complaisait « li roi englès », Edouard III. L'une de ses descriptions apporte un détail musical précieux, celui d'une exécution à la fois vocale et

1. Le tome I (1363-1377) a paru en 1904, in-8, VIII-657 p. et 20 pl. ; les fascicules 1, 2 et 3 du t. II 1377-1389) publiés par Henri Prost, en 1910.

instrumentale. Il s'agit des préparatifs de la bataille navale qui eut lieu, en vue de Winchelsea, le 29 août 1350, entre les Anglais et les Espagnols : « Si se tenoit li rois d'Engleterre ou chief de sa nef, vestis d'un noir jake de veluiel... Et faisoit ses menestrelz corner devant lui une danse d'Alemagne, que messire Jehans Chandos, qui là estoit, avoit nouvellement raporté. Et encores par esbatement il faisoit ledit chevalier chanter avoech ses menestrelz, et y prendoit grant plaisance. Et à la fois regardoit en hault, car il avoit mis une gette ou chastiel de sa nef, pour noncier quant li Espagnol venroient. Ensi que li rois estoit en ce deduit, et que tout li chevalier estoit moult liet de ce que il le veoient si joieus, li gette, qui perçut nestre la navie des Espagnolz, dist : « Ho ! j'en voi une venir, et me semble une nef d'Espagne ». Lors s'apaisièrent li menestrelz... » [1].

En Angleterre et en France, Philippe apprit, auprès de son père, à goûter de semblables concerts [2] ; il s'en souvint lorsque, le 6 sep-

1. FROISSART, *Chroniques*, édit. S. Luce, t. IV, p. 91. — Voy. aussi t. I, p. 80, et t. II, p. 38 et 225.

2. On a souvent relevé les mentions musicales contenues dans les *Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, et à sa captivité en Angleterre*, publiés par le duc d'Aumale en 1856 dans le tome II des *Miscellanies of the Philobiblon Society*, pp. 27-132.

tembre 1363, il reçut du roi Jean la possession héréditaire du duché de Bourgogne, laissé vacant par la mort de Philippe de Rouvre, dernier duc de la branche capétienne.

Dans l'année de son avènement, les premiers articles de comptes qui touchent de près ou de loin à la musique ne se rapportent guère qu'à des acquisitions de cors ou de trompettes d'airain ou de terre destinés aux guetteurs des divers châteaux du duc, Grignon, Cuisery, Sagy, Chaussin, etc. « Pour l'achat d'une trompote d'airain pour la bée de la lanterne du chastel de Grignon, pour corner quand il voit gens d'armes... », ou bien d'une « petite cloiche pour mectre au-dessus de la tour nuelve qui est en chastellet à Chalon, à laquelle l'on resvoille les gaites par nuit »[1]. Mais bientôt apparaissent des mentions réellement musicales. On apprend que le nouveau duc avait gardé à ses gages Jehan Pincepaste, ménestrier de son prédécesseur[2], et, de 1363 à 1367, se présentent les noms de plusieurs musiciens : Jacquemin Commin, *alias* Connin, Quemin, etc. ; Jacquinot de Vaingnori (Vignory) ; Fredelic, *alias* Fredic ; Nicolas Alfous, *alias* Alphous ; Claus. Ils étaient, comme les

1. B. PROST, *Inventaires*, t. I, art. 207 et 214. Voy. aussi art. 217, 1494, 1498, 1856, pour d'autres achats semblables.

2. *Ibid.*, art. 394.

fauconniers et les valets de chambre, vêtus aux frais du duc de « drap roié » et portaient des « esmaux d'argent » du poids de un marc, « esmaillez et armoiez des armes de Monseigneur »[1]. En même temps, Philippe avait pour trompette Jehan de Varanguien, dont on avait soin que l'instrument fût orné d'un « pennon armoié des armes de Monseigneur »[2], et pour « tabourin » Henri Baudet, plus tard qualifié « narcarin », et auquel étaient, entre autres sommes, délivrées en 1368, « de grace especial », 12 francs « pour acheter un roncin, pour lui monter ou service de Monseigneur », et 6 francs « pour acheter uns naquaires »[3].

Les « chappellains, clercs et choriaulx » qui assuraient le service liturgique et musical de la chapelle du duc ne sont pas nominativement désignés dans les comptes des premières années de son règne, où sont enregistrés les dons que leur faisait annuellement Philippe « pour les ayder à faire leur feste des fols »[4]. En 1384, le duc fait « prandre et acheter », d'un chapelain de la Sainte-Chapelle du Palais,

1. *Inventaires*, t. I, art. 394, 656, 2251.

2. *Ibid.*, art. 2435, 2740.

3. *Ibid.*, art. 656, 673, 918, 2011. — On sait que les nacaires étaient l'ancien modèle, importé d'Orient, des timbales militaires, jouées à cheval.

4. *Inventaires*, tome I, art. 584.

à Paris, nommé Jehan Macon, « un livre de moctés »[1] : nous apprenons ainsi que les compositions des maîtres parisiens formaient au moins une partie du répertoire des chanteurs du duc de Bourgogne.

En dehors des articles qui concernent les musiciens attachés à sa personne, nombreuses sont les mentions de largesses faites aux exécutants admis à l'honneur de le divertir, soit au cours de ses voyages, soit dans ses propres demeures. En 1367, étant en son château d'Argilly, le duc fait présent de 2 francs à « Tomelin le ménestrier, lequel avoit joué de la harpe » devant lui, et quelques jours plus tard, 3 francs à « Thomas de Hedincourt et à ses compagnons, menestriers de bouche et de quitterne »[2]. La quiterne, quicterne ou guisterne, primitive guitare, était alors en faveur. Gillet de Toul en joue « par plusieurs fois » devant le duc, en 1369, Perrin de Mâcon, en 1371, un anonyme, en 1375 ; Jehan Simonet, ménestrier du prince Jean, fils de Philippe le Hardi, — le futur Jean sans peur, encore enfant, — reçoit 3 francs « pour acheter une quitterne » ; on délivre un don de 4 francs « à une ménestrière de guisterne, qui fit feste

1. Tome II, art. 1092.

2. Tome I, art. 700.

devant Monseigneur à Valence » ; en 1377, c'est « un menestrier de guisterne du duc d'Otteriche », qui touche 10 francs « pour avoir joué et fait mestier devant Monseigneur »[1].

On ne trouve qu'une fois, en 1371, la mention spéciale d'un « menestrier de salterion », Jean de Quincy; une fois aussi, seulement, celle d'un « menestrier qui avoit joué de l'eschiquier[2] ». Mais la harpe, après Tomelin, reparaît avec un « menestrier de Mme la duchesse de Bar » qui joue « plusieurs fois de la harpe » devant la duchesse de Bourgogne. A partir du mois d'avril 1375, Philippe a un « harpeur » à son service : c'est d'abord Gauthier ou Vauthier l'Englès, l'Anglais, qui joue aussi de la rote, mais qui disparaît des comptes après 1376 et que remplace seulement quelques années plus tard Baudenet Fresnel, de Reims. Celui-ci, qualifié en 1385 « harpeur et varlet de chambre de Monseigneur », reçoit en une seule fois 30 francs « pour avoir une harpe » et 20 francs « pour un chevaul pour lui monter[3] ».

Il est question en 1370 de Symon « menes-

1. Tome I, art. 930, 1467, 1577, 2743, 3161.

2. *Ibid.*, art. 1396, 2634.

3. *Ibid.*, art. 2246, 2306, 2395 et tome II, art. 1057, 1138, 1237.

trier de vioule du roy », que B. Prost identifie avec Jehan Simon, ménestrel du roi de France en 1366-1380; puis, en 1376, de nouveau, de « deux menestriers de vielle du roy »; en 1383, la duchesse récompense « plusieurs menestriers vieleurs et chanteurs qui par plusieurs jours ont joué et chanté » devant elle et ses enfants; un an plus tard, elle charge un chanoine d'acheter « une rubebe pour donner des esbatemens » aux jeunes princes [1]. En 1375 apparaît un joueur d'orgues, nommé Gilebert, en 1377, quatre ménestriers du comte de Savoie, « deux de challemelle et les autres deux de cornemuse [2] ». Les « trompeurs » et les « trompettes » des princes étrangers et ceux des compagnies d'arbalétriers flamands, qui sont admis à l'honneur de sonner en la présence du duc ou de la duchesse, reçoivent des dons proportionnés à l'importance de leur maître ou de leur corporation : c'est ainsi que « 20 deniers d'or frans » sont remis à « Guillaume Rouxale, trompete du roy, pour en avoir une ceinture en argent », et 10 francs « aux trompettes et ménestrelz des arbalétriers de Gand, pour ce qu'ils avaient fait mestier et joué », un jour que Philippe tirait avec eux [3].

1. Tome I, art. 1227, 2386, et t. II, art. 813 et 1096.
2. *Ibid.*, art. 2652, 3050.
3. *Ibid.*, art. 1104, 1447, 1598, 2249.

Les « ménestrels de bouche », chanteurs ou « chanteresses », apparaissent fréquemment dans les comptes. Ce sont « trois menestrières qui ont au jour d'ui chanté devant Monseigneur », à Paris ; « Jehannette La Page et trois autres chanteresses » qui reçoivent ensemble 4 francs, tandis que « Jehan de Maalines, chanteur », est gratifié de 10 francs ; « un ménestrier de bouche, qui est au comte de Savoie » et qui « recorda plusieurs diz » ; un autre « d'Alemaine, avuigle » ; plusieurs « chanteresses de Paris », si misérables, que le don de un franc, qui leur est fait, est porté « en aumosne ». Ce sont encore « Aiglantine la menesterelle » ou « Aiglantine de Tournay », qui chante seule ou avec « sa compaigne » ; deux « petits enfans menestriers de boiche » ; et encore « les enfans de cueur de la chapelle de Monseigneur à Dijon » et ceux du « cloistre de Saint-Estienne à Dijon », qui chantèrent un jour de Noël devant le duc [1].

Mais la plupart des articles de comptes qui concernent les musiciens ne désignent pas leur spécialité. Partout, dans ses déplacements, Philippe en trouve sur son chemin ; sans cesse, dans ses résidences, ils se présentent à lui, isolés ou par bandes. Ils viennent aux ban-

1. Tome I, art. 700, 1235, 1485, 1565, 2296, 2306, 2342, 2380, 2444, 2696, 2743, 2795, 3089, 3100.

quets qui précèdent ses noces avec Marguerite de Flandre [1], et l'on pense aux festins analogues, décrits par Froissart, où la chère était grande « et bel et bien étoffée de toutes choses », où accourait « grand foison de menestrieux » et où les hérauts « crioient largesse à pleine gueule ». En 1371 et 1373, les « ménestrelz qui furent à la feste des relevailles de Madame », participent aux générosités du duc; ils s'empressent, dès que Philippe ou la duchesse marient un de leurs serviteurs, d'arriver à temps pour les noces [2]. Tour à tour le couple princier écoute et récompense les ménestriers du roi de France, des ducs d'Anjou, d'Orléans ou de Berry, du connétable « Mons. Bertrant de Glesclin », et ceux de « l'empereur de Constentinoble », Jean Ier Paléologue, entendus à Troyes et à Châtillon ; ceux du roi d'Aragon, du duc de Lorraine, du duc d'Autriche, ceux du duc de Bavière, qui se nomment Jehan Monguin, Quoinchelin et Yolin [3], ceux encore de quelques moindres seigneurs, tels que le sire de Châlon, le sire d'Epoisse, le sire de

1. Tome I, art. 907.

2. *Ibid.*, art. 1104, 1427, 1786.

3. Cet article est de l'année 1371. Une vingtaine d'années plus tard, le duc « Stephe » ou Etienne de Bavière, mariait sa fille au roi de France, et ses ménestrels reparaissaient à la cour de Charles VI. Voy. M. Thibaut, *Isabeau de Bavière*, Paris, 1903, p. 203.

Ghistelles, le sire Olivier du Guesclin, frère du connétable, et le sire de La Rivière, qui vint représenter le roi de France comme parrain, au baptême de l'un des fils de Philippe le Hardi. Plus rares sont les ménestrels des villes : ceux de Tournay et de Troyes [1] ; et il y a enfin la foule des pauvres diables qui n'appartiennent à personne, et courent le monde à la recherche des rencontres fructueuses, heureux quand on leur permet de « faire leur mestier devant Monseigneur en son bateau, à Lyon, en alant à Avignon », ou quand on les engage « à Lyon, en l'ostel de l'arcevesque, où Mond. Seigneur dina ». On trouve parmi eux souvent des femmes : d'un seul coup « sept menestrelles » jouèrent un jour à Mâcon [2].

Comme le taux des salaires n'a été en aucun temps une indication inutile pour faire présumer de la qualité des services rendus ou du degré de considération attaché à l'exercice d'une profession, il est bon d'examiner quelle valeur marchande était alors attribuée au talent d'un ménestrier. Lorsque le duc de Bourgogne faisait distribuer cent francs à quelques instrumentistes, il leur donnait le prix de trois bons chevaux, vendus aux enchères ; 12 francs cou-

1. Tome I, art. 1222, 1314.
2. *Ibid.*, art. 2437, 2696.

vraient en 1368 la dépense d'un « roussin » pour Henri Baudet, son timbalier, et « Berthelemi Lyon, de Çecille » (Sicile), son trompette, achetait pour 27 francs, en 1372, un cheval et une trompette [1]. Une « queue » de vin de Beaune coûtait de 6 à 7 francs ; une vache en valait 4, et l'on achetait pour 3 francs six paires de souliers. La modique pièce de un franc, minimum accordé au plus humble musicien ambulant, représentait le prix de « une paire de hautes bottes feutrées » ou de « douze aulnes de toille ». Le métier musical pouvait donc, à certains jours, en dehors même des salaires fixes, être rémunérateur [2].

Un fait qui se trouve plusieurs fois mentionné dans les comptes de Philippe le Hardi doit encore nous arrêter, parce qu'il appelle une explication différente de celle que naguère Edmond Vander Straeten a donnée pour des cas analogues. Il s'agit des « escoles » de ménestrandie, au sujet desquelles les volumes de Bernard et Henri Prost apportent les renseignements suivants :

1. Tome I, art. 918 et 1612.

2. Ces indications également empruntées aux extraits des comptes du duc pour les mêmes années, nous ont semblé plus caractéristiques que les équivalences de monnaies anciennes et modernes, fournies par quantité d'ouvrages spéciaux ou généraux, auxquels se reportera aisément le lecteur.

*Année 1364.* — Le 2 mars, Jehan Pincepaste, ménestrier du duc de Bourgogne, donne quittance de 18 florins dont Monseigneur l'avait gratifié « pour aler es escoles, pour soutenir ses fraiz et despens et pour consideration de ses bons services [1] ».

*Année 1369.* — Le 15 février, le duc fait don de 80 francs à ses ménestriers « Fredelic, Jaquinot de Vaingnory, Connim et Claux..., pour aler aux escoles en ce présent Karesme [2] ».

*Année 1377.* — Le 4 février, il est délivré 120 francs à « Jehanin de Dignant, Harefort et Loyset, ménestriers de Monseigneur, pour don fait à eulx, ceste fois, de grace especial, pour faire les despens d'eulz, de leurs varlés et chevaux, en alant aux escoles où Monseigneur les avoit envoiez, et pour retourner devers mond. seigneur [3] ».

*Année 1378.* — Les 6 et 25 mars, une somme de 200 francs est mandatée « aux ménestriers de Monseigneur, pour don fait à eulx par Monseigneur, pour aler de Gand en Allemaine aux escoles et retourner devers Monseigneur, et pour suporter les frez et missions que il feront oudit voiage [4] ».

1. Tome I, art. 394.
2. *Ibid.*, art. 1067.
3. *Ibid.*, art. 3045.
4. *Ibid.*, art. 3045, en note.

*Année 1384.* — Le 8 février, « Jehan de Dynant, Alphou, Loyset Munier et Claux », ménestriers du duc, donnent quittance de 200 francs, qu'ils ont reçu « pour aler en Alemaigne aux escolles de leur mestier en la Karesme[1] ».

*Année 1386.* — Le 24 mars, don de 400 francs à « Jehannin de Dynant, Halfous, Louyset, Claux, Guillemot, Jossequin et Jacot, ménestrez de Monseigneur, pour leurs escoles de la présente année et pour acheter instrumens[2] ».

Vander Straeten a connu l'article de l'année 1378 et l'a cité d'après les *Archives des Arts*[3]. Avant d'examiner les conclusions singulières qu'il en a tirées, nous rapprocherons des textes bourguignons quelques documents semblables : tout d'abord, un article des comptes de Charles le Mauvais, roi de Navarre, pour l'année 1369, qui alloue à ses quatre ménestriers une somme de 250 francs, « pour faire leurs despens en alant aux Escolles[4] » ; — sous la date de 1370-1371, Vander Straeten a cité un extrait des comptes de Jean II de Châtillon, qu'il emprunte à l'ou-

1. Tome II, art. 1062.

2. *Ibid.*, art. 1371.

3. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, t. IV, p. 121. Le tome et la page des *Archives des Arts* ne sont pas indiqués.

4. Izarn, *Le Compte... du roi de Navarre en 1367-1370*, Paris, 1885, p. 348.

vrage intitulé *les Arts en Brabant* et d'après lequel ce prince octroya un subside à ses deux ménestrels, pour se rendre à cheval aux écoles, « ter scolen te riden » ; — en 1406, les comptes municipaux de la ville de Mons contiennent les lignes suivantes, que Vander Straeten a reproduites d'après A. Lacroix : « Au roy des menestreux de Haynaut et à plusieurs compaignons menestrelz qui, en son quaresme, avoient tenut leur escolles en la ville de Mons, fut donné de courtoisie en ayde de fraix, 4 l. 10 s.[1] » ; — le même musicologue a cité des dons analogues de la ville d'Audenarde, en 1409, à des femmes ménestrelles de Bourgogne, qui revenaient des écoles, et de la ville d'Ypres, où s'étaient tenues, en 1429 et 1432, les assemblées des écoles de ménestrels[2]. Nous nous arrêterons à 1427 et à cet article fort explicite des comptes de la ville de Cambrai, qu'a publié C.-A. Lefebvre : « Au roy des menestriers et toute sa compagnie venus en cette cité tenir escole de leur ebattement pour l'année, compris 60 s. pour vin à eux présenté, 13 livres[3] ».

1. Vander Straeten, t. IV, p. 154 et 246. — A. Lacroix, *Episodes du règne de Jean de Bavière*, p. 43. — La citation des *Arts en Brabant* est faite sans indication de tome ni de page.

2. Vander Straeten, t. IV, p. 132 et 138.

3. C.-A. Lefebvre, *Matériaux pour l'histoire des arts dans le Cambrésis*, p. 17.

La tendance de Vander Straeten à disserter, supposer, amplifier, s'est donné amplement carrière à propos des « escoles » de ménestrels. Du texte de 1378, qui regarde le don de Philippe le Hardi à ses musiciens « *pour aller de Gand en Allemagne aux écoles* et retourner devers Monseigneur », le musicologue flamand est parti pour assurer que « une ville aussi industrieuse, aussi commerçante que l'était Gand... devait avoir des ressources importantes au point de vue de la musique instrumentale... Chaque Gilde avait *à sa tête* une bande de ménestrels exercés... et la réputation de ces ménestrels *devait être bien grande*, *puisque* Philippe le Hardi y envoya en 1378 ses *jeunes instrumentistes faire leur apprentissage avant de les placer en Allemagne*, *pour s'y perfectionner* dans leur art... » Vander Straeten n'a pas déployé moins d'imagination dans son commentaire de l'article des comptes d'Audenarde, de 1409 ; il suppose l'existence d'une école de musique, « fréquentée par les ménestrels de la duchesse de Bourgogne », école dirigée à l'hôtel de ville par un maître, ou bien par les ménestrels eux-mêmes, — à moins encore que ceux-ci n'y soient allés « simplement » prendre « des leçons littéraires » !...

La seule explication à laquelle Vander Strae ten n'ait pas pensé, et qui est la seule véri-

table, consiste à ne chercher dans les « écoles » où se rendaient de toutes parts des ménestriers de profession, et qu'ils « tenaient » en carême, en des villes d'année en année différentes, rien qui ressemble à « l'école », au sens moderne et pédagogique du mot, mais bien, au sens latin, une *assemblée*, une réunion corporative. Si les écoles se tenaient en carême, c'est qu'en ces quelques semaines d'abstinence, les banquets et les fêtes ne les retenaient pas, pour « jouer et faire leur mestier » auprès de leurs seigneurs ; et si les assemblées auxquelles se rendaient les musiciens du duc de Bourgogne avaient lieu le plus souvent en Allemagne ou en Flandre, c'est que, en raison de la situation géographique de ses possessions, Philippe le Hardi recrutait principalement dans ces contrées son personnel musical.

Les « écoles d'Allemagne » auxquelles assistaient périodiquement, vers la fin du XVIe siècle, les musiciens du duc de Bourgogne, se confondaient peut-être avec la réunion annuelle où se rendaient en foule les ménestriers alsaciens, et qui, sous le nom de *Pfeifertag*, s'est maintenue jusqu'à la veille de la Révolution dans les coutumes des pays rhénans.

---

# JEAN DE OCKEGHEM

## MAITRE DE LA CHAPELLE

## DES ROIS CHARLES VII ET LOUIS XI

Il est, dans l'histoire de tous les arts, des noms si grands qu'ils personnifient une époque et survivent, dans la mémoire des générations successives, aux œuvres mêmes qui leur ont autrefois valu cette renommée. Tel est en musique le nom d'Ockeghem, dont les compositions ne sont plus aujourd'hui connues que d'un petit nombre d'historiens ou de curieux : et cependant tout dilettante, si peu versé qu'il soit dans la chronologie artistique, sait au moins que ce maître illustre occupa dans le développement de son art une place prépondérante, et qu'il faut associer son souvenir au règne de Louis XI, comme celui de Du Caurroy à l'époque de Henri IV, ou celui de Lully au siècle de Louis XIV.

La biographie d'un artiste parvenu à ce degré de célébrité semble naturellement mieux connue que bien d'autres, parce que l'éclat de son talent a fixé sur lui l'attention de ses contemporains, puis de ses successeurs. Mais l'histoire de notre ancien art musical ressemble encore de très près à ces belles mappemondes gravées dans les siècles passés, et que corrigent chaque jour les découvertes modernes. De retouche en retouche, on refait peu à peu la carte tout entière ; un à un, les contours se précisent, les espaces inconnus diminuent de nombre et d'étendue, les altitudes se rectifient ; souvent l'ancien tracé subsiste dans sa forme générale, mais il se modifie et se complète.

Dans la *Biographie des musiciens*, de Fétis, qui date à présent de plus de quarante ans, la notice sur Ockeghem semblait évidemment fort soignée [1] : combien cependant était-elle imparfaite ! une recherche plus approfondie des sources très diverses de notre histoire musicale devait permettre d'y apporter peu à peu des changements considérables.

1. *Biogr. univ. des musiciens*, t. VI, p. 357 et suiv. de la 2e édition.

# I

Le lieu et la date de la naissance de Jean de Ockeghem [1] n'ont pas encore été fixés avec certitude. Sa famille tirait évidemment son nom et son origine du village d'*Ockeghem*, situé près de la Dendre, dans l'ancienne Flandre impériale, non loin d'Alost et de Termonde. C'est dans cette dernière ville que les érudits belges proposent de placer le berceau du musicien, en s'appuyant sur les recherches de Burbure, qui a découvert dans les comptes de la ville de Termonde, à la fin du XIV$^e$ siècle, plusieurs mentions de personnages nommés Van Ockeghem [2], et sur celles

1. L'orthographe que nous adoptons est celle de la propre signature du musicien, telle que l'a reproduite en fac-similé M. Giraudet dans son livre : *Les Artistes tourangeaux*, p. 312. Il faut y voir une traduction française du véritable nom de Jean Van Ockeghem. Dans les divers manuscrits et imprimés que nous avons consultés, nous n'avons pas relevé moins de trente-neuf variantes de ce nom : Hokeghem, Hokeghen, Hoquegan, Holreghan, Obeghem, Obghem, Obghuen, Obreghan, Obreghem, Occhegem, Ochegham, Ocheghen, Ocheguen, Ocghen, Ockegheim, Ockeghem, Ockeghen, Ockekem, Ockenheim, Ogkeguam, Ogkekhem, Ogteghen, Oheghen, Okagem, Okegam, Okeguam, Okegan, Okegham, Okeghem, Okeghen, Oken, Okenghem, Okenheim, Okergan, Okgekhem, Olbelren, Olreghem Opeghem, Oreguen.

2. Le chevalier L. de Burbure publia en 1853, dans un périodique flamand, *Het Taelverbond*, un article sur le lieu

de M. de Maesschalk, d'après lesquelles l'un d'eux, Jean Van Ockeghem, possédait en 1416, à Termonde, une maison sise « à la porte du Béguinage, du côté de la porte de Bruxelles »[1]. Il se pourrait que ce fût la maison natale du compositeur, et que le possesseur fût son père : car la date de 1430, proposée pour sa naissance, n'a été appuyée jusqu'ici d'aucune preuve, et pourrait être reculée, si l'on interprétait autrement que ne l'a fait de Burbure le premier document, connu actuellement, qui renseigne sur la personne même du célèbre Jean de Ockeghem.

Ce document est un compte de la cathédrale d'Anvers, où il se trouve mentionné, comme chantre, depuis la Saint-Jean d'été (24 juin), 1443, jusqu'au même jour de l'année suivante, 1444. Il occupe une place au côté gauche du chœur, sans être qualifié de

de naissance d'Ockeghem et son séjour à Anvers ; cet article a été réimprimé en 1868 dans les *Annales du Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde*, 2e série, t. I, p. 23 et suiv. Sous le titre : *La musique à Anvers aux XIVe, XVe, et XVIe siècles*, M. L. Theunissen a fait paraître en 1906, dans le tome LVIII des *Annales de l'Acad. roy. d'Archéologie de Belgique*, une série de notes recueillies par De Burbure, parmi lesquelles figurent ses recherches sur Ockeghem. On en trouve la reproduction dans le tome XII, 2e série, des *Annales du Cercle archéol. de Termonde* (1906).

1. *Documents inédits sur la maison natale de la famille de Jean Van Ockeghem* par P. F. de Maesschalk, dans la *Revue Musicale*, 2e année, 1902, p. 118.

prêtre, ni de chapelain, et, d'après le nombre des jetons de présence qui lui sont attribués, ne se montre pas d'une exactitude « exemplaire »[1].

Fétis ayant, pour la commodité de ses conjectures, proposé de fixer à 1430 la naissance d'Ockeghem, ce millésime a été jusqu'ici admis sans objections, et de Burbure a supposé qu'au moment de son séjour d'une année au chœur d'Anvers, le jeune chanteur, âgé de treize ou quatorze ans, sortait à peine de la maîtrise, se trouvait en pleine mue, et pour ménager sa voix, ne fournissait qu'un service irrégulier. Il ne serait pas moins probable, en vieillissant quelque peu Ockeghem[2], de présenter son passage en cette cathédrale comme l'essai d'un musicien « fait », en quête d'un poste avantageux. Rien ne permet non plus d'affirmer qu'avant cette époque, il avait porté dans la même église la robe d'enfant de chœur. Fétis s'est naturellement demandé sous quel maître s'était achevée son éducation musicale. D'un

1. De Burbure, ouvr. cité.

2. Lorsque Cretin, dans le poème qui sera mentionné plus loin, déplore que Ockeghem soit mort avant « cent ans révolus », il semble indiquer que le maître était cependant décédé à un âge avancé : or, s'il était né en 1430, il n'aurait atteint que sa soixante-sixième année. Reculer quelque peu la date de sa naissance paraîtrait donc, à ce point de vue, vraisemblable.

passage célèbre de Tinctoris[1], interprété peut-être trop littéralement, il a conclu que trois artistes seulement, Dufay, Dunstaple, ou Binchois, pouvaient entrer en ligne ; puis, croyant, sur la foi de Baini, que Dufay était mort en 1435, et rejetant Dunstaple parce qu'il habitait l'Angleterre, il a donné pour maître à Ockeghem Binchois, qui, en 1444, résidait à Bruges, en qualité de chantre du duc de Bourgogne.

On sait aujourd'hui que Dufay, né vers 1400, mourut seulement le 27 novembre 1474 : son nom ne doit donc plus être systématiquement écarté de la liste des maîtres possibles d'Ockeghem. En 1440, puis d'une manière fixe depuis 1450, Dufay habita Cambrai, comme chanoine de la cathédrale ; dans la même période, il fit à Paris un séjour dont la date et la durée sont incertaines[2]. Ockeghem put donc le connaître soit à Cambrai, soit à Paris. Mais si l'on ne s'en tient pas à la lettre même de Tinctoris, il convient de rappeler que la plupart des maîtrises des Flandres, à l'époque où se formait le talent d'Ockeghem, comptaient

1. Tinctoris, *Liber de Arte contrapuncti*, dans Coussemaker, *Scriptorum de musica medii ævi*, t. IV, p. 77.

2. Voy. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, 1880, in-4°; Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte*, t. I, Leipzig, 1885, in-8°, et nos articles sur Dufay dans le *Ménestrel* des 15, 22 et 29 août, 5, 12 et 26 septembre 1886.

parmi leurs chefs ou leurs chantres des musiciens exercés, capables de donner un enseignement sérieux.

De Burbure et Fétis ont manqué de documents quelconques sur la carrière d'Ockeghem, depuis sa sortie du chœur d'Anvers en 1444 jusqu'à 1461, époque où il figure dans le compte des obsèques de Charles VII. Pour remplir cet espace de temps, un autre musicologue belge, Edmond Vander Straeten, a proposé d'admettre l'hypothèse d'un séjour d'Ockeghem en Italie[1]. Il s'appuyait sur une lettre adressée le 3 novembre 1472 par le duc de Milan, Galéas-Marie Sforza, au seigneur « Jean Oken » pour lui demander son assistance en vue du recrutement de quelques chanteurs. Par une abstention singulière, Vander Straeten ne donnait ni le texte original ni la traduction de ce document, et n'indiquait même pas le lieu où il l'avait découvert. Mais il en tirait une série de conclusions entre lesquelles il affirmait : que Ockeghem résidait en Italie avant d'entrer au service du roi de France; qu'il vivait à Milan dans « l'intimité assidue » et la « fréquentation permanente »

1. Vander Straeten, *Jean Ockeghem en Italie*, dans le *Guide musical* du 10 avril 1892. Cet article a été reproduit dans les *Annales du Cercle archéologique de Termonde*, 2e série, t. VI, 1895, p. 63.

du duc Galéas-Marie ; que son génie « en plein épanouissement au delà des Alpes », put « facilement rayonner en deça », et que « l'offre captivante d'un souverain comme Charles VII » le décida cependant à se rendre à Paris.

Tout cet échafaudage tombe devant les documents qui ont été découverts et publiés depuis l'époque du travail de Vander Straeten ; mais il tombait déjà auparavant par la simple consultation de quelques faits connus de l'histoire d'Italie. En effet, l'année 1444, où Ockeghem quitta la cathédrale d'Anvers, est celle même de la naissance de Galéas-Marie Sforza ; en 1450 seulement, le père de ce prince, François-Alexandre Sforza, fut proclamé duc de Milan. On verra tout à l'heure Ockeghem attaché dès 1452 à la chapelle du roi de France, et dès 1448, à celle du duc de Bourbon. Son séjour en Italie, s'il s'accomplit jamais, dut donc être fort court et ne put certainement pas faire impression sur l'esprit de Galéas-Marie. Il est plus rationnel de supposer que le prince et le musicien se connurent en France, en 1466, lorsque Sforza vint se placer au service de Louis XI, avec un corps d'auxiliaires. La lettre adressée par lui à Ockeghem en 1472 s'explique ainsi très naturellement, sans entraîner pour résultat nécessaire un voyage du musicien dans la péninsule.

La présence d'Ockeghem dans la chapelle du duc Charles de Bourbon est constatée par un article du compte de l'argentier de ce prince, Gilles Le Tailleur, pour les années 1446-1448 :

« Audit argentier, pour 36 aulnes de vert pour faire douze robes aux douze personnes cy après nommées, c'est assavoir : à maistre Geoffroy Gonault, premier chappellain, messire Pierre Bellot, messire Jehan Mambus et messire Jehan Quentin, prebtres ; Johannes Obreghan, Estiennot Courtois, Simonnet Parent, Jehan Cousin, messire Jehan Fouet, Jaques de Vielz-Moustier et Olivier Godelin, chantres de la chappelle d'icelui seigneur, et messire Robert de Cleves, son chappellain, au prix chacune aulne de 52 s. 6 d., font 94 l. 10 s. t., etc. [1] »

Le duc de Bourbon résidait ordinairement à Moulins. C'est de là que, selon toute apparence, Ockeghem passa dans la chapelle du roi de France, Charles VII, où un compte de

1. Le compte de Gilles Le Tailleur a été publié par M. Vayssière dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, année 1891, p. 56 et suiv., et a fait l'objet d'une observation de M. Antoine Thomas mentionnée dans le même *Bulletin*, année 1893, p. LXXVIII, développée par le même historien dans un article intitulé « le Musicien Ockeghem, une date nouvelle pour sa biographie », qui parut dans *la Correspondance historique et archéologique*, 7e année, 1900, pp. 334-356, et fut reproduit dans la *Revue d'histoire et de critique musicales*, n° de janvier 1901, pp. 17-20, ainsi que dans les *Annales du Cercle archéol. de Termonde*, 2e série, t. IX, 1901, pp. 232 et suiv.

1452-1453 le nomme en tête des chantres non prêtres, donc probablement déjà le plus ancien d'entre eux.

Ce texte fait connaître en même temps les noms de tous les musiciens qui formaient avec lui la chapelle-musique du roi de France.

[1452-1453.] Messires Pierre Bourgneuf, Jehan Leaulté, Jehan de Lannoy, Jehan Marchant, Guy Barbotier, Jehan Louvet, Jehan Vanot, prestres, Johannes Okeghen, Martin Courtois, Mathias Coyniel, Vincent Le Camt, Estienne Rouelle, Pierre Fouchart et Jehan Le Clerc, tous chantres et chapelains, à 15 l. par mois chacun. M. Estiennes de Clamauges et Jehan Piernant, autres chapelains, à 12 l. par mois. Geoffroy Belin et Hugues Poulain, sommeliers de la chapelle, à 8 l. par mois chacun, et 80 l. pour les menus nécessitez de ladite chapelle [1].

Dès l'année suivante, Ockeghem est mentionné comme compositeur dans le compte des étrennes données par le roi :

A Johannes Hoquegan, premier chappellain dud. sgr. (le roi), lequel a donné au roy notred. sgr., led. premier jour de l'an (1454, n. st.), ung livre de chant ; pour don à lui fait par icelui sgr. en 32 escus pour 4 aulnes d'escarlate, valent 44 l. t. à luy paiez par mandement du roy (du 7 janvier 1454) [2].

1. Bibl. nat. ms. fr., 32711 (ancien Cabinet des titres, vol. 685), fol. 162 v°.

2. Bibl. nat. ms. fr. 10371, fol. 35. — Ce texte a été

Une autre mention de ce nom, toujours estropié par les scribes, qui s'habituaient mal à son orthographe étrangère, a été relevée par P. Clément dans un compte de la même année 1454 :

Pour les gaiges des chappelains du roy, 3.004 l. — A Johannes Holreghan, oultre son ordonnance, 180 l. [1].

Puis, à partir de cette date, nombreux sont les documents où se trouve nommé le musicien flamand. Il est mentionné comme premier chapelain dans les comptes des années 1454-1455 à 1459 [2] ; un article d'un compte de 1458 est ainsi conçu :

M. Jehan Okeghan, premier chapelain de chant de la chapelle du roy, pour lui et ses compagnons, le 5 novembre, en faveur que par ordre du roy ils ont chanté solennellement le *Te Deum* pour les premières nouvelles pour la création du pape Pie, en l'église du chastel de Vendosme, 8 l. 5. s. [3].

publié par B. Prost dans sa « Liste des artistes mentionnés dans les états de la maison du roi et des maisons des princes, du XIIIe siècle à l'an 1500. » Voy. *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. I, p. 434-435.

1. Bibl. nat. ms. fr. 2886. — PIERRE CLÉMENT, *Jacques Cœur et Charles VII*, 2e édit., t. II, p. 434.

2. Bibl. nat. ms. fr. 32511, fol. 182 v°, 188 v° et 207. — Arch. nat. K 1713, dossier 11.

3. Bibl. nat., ms. fr. 32511, fol. 210 v°.

Au premier jour de l'an 1459 (n. st.), Ockeghem offre au roi « une chançon bien richement enluminée » et il reçoit en récompense 33 écus, valant 44 livres tournois[1]. En 1461, il figure parmi les « officiers de la maison du roy Charles VII qui ont eu robes et chaperons faits de drap noir pour les obsèques et funérailles du corps du feu roy[2]. »

Peu d'années avant sa mort, Charles VII avait récompensé le zèle et le talent de son premier « chapelain » par le don d'une des plus hautes dignités qu'il eût à sa disposition dans les églises de son royaume : celle de trésorier de Saint-Martin de Tours. Dans le nombreux personnel ecclésiastique de cette célèbre abbaye, les deux dignités supérieures, celles de doyen et de trésorier, étaient à la présentation du roi de France comme abbé de Saint-Martin, — la dignité abbatiale ayant été unie à la couronne en la personne de Hugues Capet, — et à la collation du chapitre[3].

1. Arch. nat., KK, 51, fol. 122.

2. Bibl. nat., ms. fr. 7853, p. 1412. — De tous les articles de comptes royaux concernant Ockeghem, celui-ci est le seul que Fétis ait connu ; il l'a cité d'abord dans sa *Revue musicale*, t. XII, p. 235, puis dans sa *Biogr. univ. des musiciens*.

3. Bibl. nat., Coll. de Touraine, t. XV, fol. 282. — Voy. aussi Mousnyer, *Celeberrimæ Sancti Martini Turonensis ecclesiæ... historia generalis*, p. 143. Mousnyer appuie sur le fait que l'office de trésorier était une *dignité* et non un *bénéfice*.

La date de la nomination d'Ockeghem est inconnue ; mais, d'après un inventaire, dressé au XVIII^e siècle, des titres de la trésorerie de Saint-Martin, malheureusement perdus aujourd'hui, on voit qu'en 1459 il était déjà possesseur de cet office, et qu'il avait succédé à un certain Louis de Chaumont, lequel était encore en fonctions en 1456 [1] ; il faut donc placer entre ces deux dates sa nomination [2].

La récompense de ses services ne s'était pas fait attendre et il se trouvait de bonne heure doté d'une « dignité » éminente, accompagnée de nombreux privilèges, qui en faisaient l'un des offices les plus lucratifs des églises de France.

En effet, à l'office de trésorier de Saint-Martin étaient attachées premièrement les baronnies de Châteauneuf et de Donne-Marie en-Montois (Brie), pour lesquelles foi et hommage étaient rendus au roi ; ensuite les fiefs

1. Arch. départementales d'Indre-et-Loire, G 422, p. 299 et 317.

2. Il eut à soutenir, en 1460 et années suivantes, pour sa prise de possession, un procès contre les doyen et chapitre de Saint-Martin. Commencé au Parlement le 20 novembre 1460, ce procès fut en 1463 renvoyé à la Chambre des Requêtes, dont les registres n'existent plus. (Arch. nat. X1a, 4807, fol. 7 v°, 38 v°, 42 v°, 44 v°, 185 v° et 4808, fol. 239 v°). Nous sommes redevable de l'indication de ces textes à M. Blomme, président du Cercle archéologique de Termonde, auquel nous exprimons ici notre reconnaissance.

de la Bardinière, l'Orme-Robert, Chaumont, Bezay-Chenaie, le Val de la Coudre, Louestault, dépendant de la baronnie de Châteauneuf. Les dignités ou charges d'aumônier et de chambrier de Saint-Martin étaient à la présentation du trésorier, ainsi que celles d'abbé de Beaumont-lès-Tours et de prieur de Saint-Lazare. L'hôtel de la trésorerie, bâti sur la porte de Châteauneuf, comprenait, avec le logis seigneurial attribué au trésorier, une chapelle devant laquelle les chanoines de Saint-Martin venaient faire une station avant la grand'messe des Rameaux, puis une geôle et un bâtiment où l'on rendait la justice ; au trésorier appartenaient encore plusieurs autres maisons à Tours, et des redevances multiples, en argent et en nature, sur le poisson vendu au marché, sur les animaux de boucherie, sur l'exercice des métiers de cordonnier, savetier, mercier, tanneur, boulanger, boucher, hôtelier, tavernier, etc. Le jour de l'Ascension, par exemple, la corporation des bouchers devait porter à son hôtel un mouton paré de fleurs et un quartier de bœuf. On peut donc évaluer à une somme très considérable l'ensemble des revenus d'un tel office [1].

1. Pour plus de détails sur ce sujet, voy. Bibl. nat., Coll. de Touraine, t. XV, fol. 278 v° et 282 : Arch. dép. d'Indre-et-Loire G 418 et 421 ; — GRANDMAISON, *Documents inédits*

Par un indult, daté du 18 avril 1461, Charles VII donna dispense du devoir de résidence à « Me Jean de Okenghem, chapelain de la chapelle roialle, afin qu'il puisse jouir des fruits et revenus de la tresorerie de Saint-Martin quoiqu'absent, étant occupé au service de la cour[1]. » Plus tard, les séjours de Louis XI à Plessis-lès-Tours permirent à Ockeghem de concilier plus étroitement ses devoirs de trésorier avec ses fonctions musicales dans la chapelle du roi. Fétis n'a trouvé le nom du maître dans aucun compte du règne de Louis XI, et il est sans documents sur lui depuis les obsèques de Charles VII, en 1461, jusqu'à la dédicace du *Liber de natura et proprietate tonorum*, de Tinctoris, en 1476. Les textes suivants feront voir que non seulement Ockeghem resta en fonctions sous le nouveau règne, mais encore qu'il ne tarda pas à échanger contre le titre de « maître de la chapelle de chant du roi » sa précédente qualification de premier chapelain. Les mêmes extraits de comptes fournis-

*pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, p. XII et 14; — CARRÉ DE BUSSEROLES, *Dictionn. géogr., histor. et biogr. d'Indre-et-Loire*, t. II. p. 161 à 166; — MOUSNYER, *loc. cit.*; MARTIN MARTEAU, *le Paradis délicieux de la Touraine*, 1661, t. II, p. 10 : « ... tous lesdits beneficiers possèdent un tres grand revenu, voire la plus grande partie du domaine, et presque chacune dignité a justice temporelle, mesme en la ville de Tours. »

1. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, G 422, p. 621.

sent aussi la listes des musiciens placés sous ses ordres :

Mess. Jehan Bourty, prestre, Michault Sauvage dit le Lutin, sommeliers de lad. chapelle, à 10 l. par mois pour leurs gages.

Ledit Jehan de Okeghen, pour avoir des robes et fourures à son plaisir, 123 l. et 80 l. pour menues necessitez.

Lesdits chapelains et sommeliers pour leur robe et fourure, à chacun 50 l.[1].

[1462-1463.] Jehan Okeghen, Jehan de Launay, Vincent Le Kent, Estienne Rouillé, Jehan de Fontenay, Pierre Gollier, Martin Courtois, Jehan Marcatoris, Jehan Louvet, David de Lannaix, Jehan Escatefer dit Cousin, Jehan Clericy, tous chapelains de la chapelle du roy, pour leurs gages de cette présente année, à chacun 180 l. par an et 80 l. pour leurs menues necessitez et 823 l. pour leurs robes et fourures.

Jehan Bourty, Michaut Sauvage, sommeliers.

Moriçon Carpeau et André Vielz, clercs de ladite chapelle, au lieu de feu mess. Jehan de Maubus *alias* de Parnes, l'un desdits chapelains, pour leurs gages, 180 l.[2].

(1464-1465.) Johannes Hokeghen, Jehan de Lannoy, Jehan de Modene, Waghe Feustrier, Jehan Escatefer dit Cousin, David de Lannoy, Martin Courtois, Jehan Le Clerc, Vincent Le Kent, Jehan

1. Bibl. nat., ms. fr. 32511, fol. 220 r° et v°.

2. *Ibid.*, fol. 223. — On a reconnu dans ces listes les noms de deux des anciens compagnons d'Ockeghem chez le duc de Bourbon : Jehan de Maubus dit de Pernes, et Jehan Escatefer dit Cousin.

de Fontenay, Pierre Guillier, Estienne Rouille, tous chapelains ordinaires de la chapelle du roy, pour leurs gages, à chacun, 180 l.

Jehan Louvet, naguères chapelain de ladite chapelle, 15 l. pour ses gages du mois d'octobre [1464].

Jehan Barré, aussi chapelain, 135 l. pour neuf mois de ses gages finis en juillet [1465].

Robinet Collier, à présent chapelain, 30 l. pour ses gages des mois d'aoust et septembre [1465].

Morice Martineau dit Carpeau et André Le Vielz, clerc (*sic*) de ladite chapelle, 180 l. pour leurs gages.

Jehan Borty et Michel Sauvage, sommeliers de ladite chapelle, 240 l. pour leurs gages [1].

Le compte de 1465-1466 [2] reproduit les mêmes noms, sauf un léger changement orthographique (Wacquet Feustrier), et l'adjonction d'un troisième sommelier, Jehan d'Aubusson, qui devient Jehan Buisson sur le compte de l'année suivante. Une autre source fournit un article différent :

[1465.] A maistre Jehan Okeghan, tresorier de l'eglise monseigneur Sainct Martin de Tours et *maistre de la chappelle de chant du roy nostre sire*, la somme de 77 l. tournois, que ledit seigneur lui a donnée le 28e jour du mois de janvier [1465, n. st.], pour avoir une longue robe d'escarlate fourrée de gris, pour estre mieulx en point et plus honnestement en sa compaignie et service ; pour

1. Bibl. nat., ms. fr. 32511, fol. 244.

2. *Ibid.*, fol. 247 v°.

ce, à luy payé lad. somme de 77 livres tournois, comme il appert par sa quictance escripte le 9[me] jour d'avril oud. an 1464 avant Pasques... [1].

(1466-1467.) M. Jehan de Okeghem, tresorier de l'église de Sainct-Martin de Tours et premier chapelain de la chapelle de chant du roy, 180 l. pour ses gages et 180 l. pour sa pension.

Martin Courtois, David de Lannoy, teneurs, Estienne de Rouilly, Vincent Le Kent, Johannes Clerici, Pierre Gillier, Jehan Cousin, Johannes Modene, Jehan de Fontenay, Robinet Caulier, Waschet Feustrier, tous chapelains ordinaires de la chapelle du roy, à chacun d'eux 180 l. pour leurs gages.

Mess. Jehan de Lannoy, prestre chapelain de lad. chapelle, 90 l.

Michel Sauvage, premier sommelier de lad. chapelle, 120 l.

Jehan Buisson, aussy sommelier de lad. chapelle, 114 l.

Jehan Boutry, autre sommelier, 36 l.

Maurice Martinet dit Carpeau et André Vielz, clercs de lad. chapelle, 240 l.

M. Jehan Hokeghem, tresorier de Sainct Martin de Tours et premier chapelain de la chapelle de chant du roy, pour sa robe et fourure de livrée de la presente année, 123 l. 3 s. 9 d.

Martin Courtois..., etc., à chacun 50 l. pour semblable cause [2].

1. Arch. nat., KK 59, fol. 135, Compte de l'argenterie du roi pour 1464-65, chapitre des « dons extraordinaires faiz par le roy notre sire à plusieurs dames, seigneurs, chevaliers, escuiers, ses gens, officiers estrangiers et autres. »

2. Bibl. nat., ms. fr. 32511, fol. 276 v°, 277 v° et ms. fr. 20685, p. 405 à 410.

Le compte de l'année suivante est semblable[1]; ceux de 1468-1469 et de 1470-1471 manquent; dans l'intervalle, en 1469-1470, nous constatons quelques variantes orthographiques, — Robert Caulier, Waques Feustier, Martinet dit Carpant, — et l'introduction d'un nouveau chapelain, Jehan Fresneau[2]. Le même compte mentionne :

A M. Jehan de Okeghen, tresorier, etc.,... pour un voyage de Tours au royaume d'Espagne en janvier 1469 (v. st.), 275 l.

En 1471-1472, Ockeghem reçoit toujours, « tant pour ses gages que pour entretenir son estat », 360 l. Martin Courtois ne figure plus sur la liste des chapelains, où l'on voit apparaître un nouveau venu, Loys Collebert. Les sommeliers sont Jehan du Buisson et Guillaume Grossin ou Grossyn[3].

[1472-1473.] M. Jehan de Okeghen, tresorier..., pour ses gages et entretenement, 360 l.

David de Lannoy, Jehan Cousin, Jehan de Modenne, Johan Fresneau, Loys Colebert, Jehan de Fontenay, Robinet Caulier, Estienne de Rouille, André Vielz, chapelains ordinaires de la chapelle du roy, pour semblable cause, à chacun 180 l. par an.

1. *Ibid.*, fol. 283 et p. 427, 434.

2. *Ibid.*, fol. 317 v° et p. 492-493.

3. *Ibid.*, fol. 324 v°, 326 et p. 545, 549.

Jehan Le Clerc et Pierre Gillier, aussy chapelains, pour semblable, à chacun 168 l. 2 s. 6 d.

M. Vincent Le Kent, autre chapellain, pour semblable, 90 l.

Guill. Grossin et Jehan du Buisson, sommeliers de lad. chapelle, à chacun, 120 l.

M. Jehan de Hokeghen, premier chapelain du roy, pour son droit de robe, fourure et chaperon de livrée, de la presente année, 123 l. 15 s.

Onze [*sic*] autres chapelains, cy-dessus, pour semblable cause, 550 l., et deux sommeliers, pour mesme cause, 100 l.[1].

En 1473-1474, la liste des chapelains comprend en moins Vincent Le Kent, et en plus Jehan Poisson et Jehan Phede ; ce dernier disparaît presque aussitôt, et l'année suivante la chapelle se trouve ainsi constituée : Jehan de Ockeghem, trésorier de Saint-Martin de Tours, premier chapelain ; David de Lannoy, Jehan de Fontenay, Robert Caulier, Estienne de Rouille, André Vielz, Jehan Poisson, Geoffroy Chiron ou Cheron, Guillaume Gigart, Escatefer dit Cousin, Jehan de Modene ou Modane, Jehan Fresneau, Louis Collebert, Jehan Le Clerc, chapelains ordinaires ; Jehan du Buisson et Guillaume Grossin, sommeliers[2].

On nous permettra une courte digression en

1. Bibl. nat. ms. fr. 32511, fol. 329, 351, et ms. fr. 20685 p. 569, 575.

2. *Ibid.*, fol. 343 et p. 623, 631.

faveur de ces chapelains-chantres formant l'entourage artistique d'Ockeghem, qui les avait probablement pour la plupart choisis lui-même pour le seconder et le servir. Un seul d'entre eux a été l'objet d'une notice dans la *Biographie des musiciens* de Fétis[1] : c'est Jean Cousin, que nous avons vu figurer en 1446-1448, auprès d'Ockeghem, dans la chapelle du duc de Bourbon, et dont le vrai nom, Escatefer, nous est ici enseigné ; on a récemment découvert dans un manuscrit datant de 1446-1465, provenant des archives de la cathédrale de Trente et acquis par le gouvernement austro-hongrois pour la Bibliothèque impériale de Vienne, en 1890, une curieuse messe à trois voix de Jean Cousin, offrant cette particularité, analogue à celle d'une composition de Dufay, que, sur les trois voix, deux sont traitées dans le style d'instruments à vent et répètent, sur le chant de la partie principale, les formules d'une espèce de sonnerie de cor ou de trompette[2]. — Un Johannes Clericus, probablement identique au Jehan Clerici ou Le Clerc, de nos comptes, avait appartenu en 1450 à la chapelle

1. T. II, p. 379.

2. Cette œuvre a été décrite par Haberl dans la *Viertelfahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. I, p. 489. — Voy. également le catalogue thématique des mss de Trente, dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, 7e année, *Trienter Codices*, I, p. 66.

pontificale [1]. — Les documents que nous avons reproduits mentionnent à la fois David et Jehan de Lannoy ; l'un des deux est nommé sans prénom dans le poème de Cretin sur le trépas d'Ockeghem, dont nous nous occuperons plus loin. — Jehan Fresneau est l'auteur de chansons françaises et d'une messe à plusieurs voix, conservées dans des manuscrits de Florence, de Paris et de Rome [2]. — Jean Phede, ailleurs appelé « J. Fede, *alias* Sohier » avait été de novembre 1443 à juillet 1445 chanteur de la chapelle du Pape, en 1449 et 1450 chapelain et chanteur de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris, puis de nouveau chantre à Rome, dans la chapelle Julia, en 1466 ; pendant son service chez le roi de France, il obtint, en 1472, un canonicat à la Sainte-Chapelle. Son nom disparaît des listes avant 1477, et nous le verrons figurer, dans le poème de Cretin, parmi les musiciens décédés avant Ockeghem [3]. — Pierre Guillier fut pareillement chanoine de la Sainte-Chapelle, où l'on constate sa présence de 1476 à 1482 [4]. — Dans le Guillaume Grossin,

1. Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte*, t. III, p. 38.

2 Bibl. Riccardiana, ms. 2794. — Bibl. nat. de Paris, ms. fr. 2245. — Arch. de S. Pierre, à Rome. et Arch. de la chap. pontif. ms. 23.

3. Haberl, *Bausteine*, III, p. 35 36, 49 ; — Brenet, *les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, p. 32.

4. Brenet, p. 35 et suiv.

simple sommelier de chapelle, on n'ose guère reconnaître le compositeur appelé Grossin ou « Grossim de Parisius », auteur de sept morceaux épars en divers manuscrits de provenance italienne, et notamment du beau motet de Pentecôte : *Imera dat hodierno*, daté de 1481 dans l'un des manuscrits de Trente [1]. — Quant à Geoffroy Chiron, il devint le *chambrier* de Saint-Martin de Tours, et rendit aveu de cet office au trésorier Ockeghem, en 1481 et 1483 [2].

Le titre de « maître de la chapelle de chant du roy », que donnait à Ockeghem le texte de 1465, n'est pas répété dans les comptes suivants, où il est qualifié seulement trésorier de Saint-Martin et premier chapelain du roi. Mais d'autres documents, datés de 1477 et 1481, sont plus explicites et ajoutent à ses titres celui de conseiller : « Maistre Jehan de Ockeghem, conseiller, premier chappellain et maistre de la chappelle du roy nostre sire, trésorier de l'église Monsieur Sainct Martin de Tours [3] ».

Nous n'avons pas été assez heureux pour découvrir aucun document qui confirme les

1. Ce motet a été publié, ainsi qu'une chanson de Grossin (attribuée dans un ms d'Oxford à Binchois) dans les *Denkmäler*, vol. cité, p. 208 et 255.

2. Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'hist. des Arts en Touraine*, p. xii et 14. — Carré de Busseroles, *Dictionn. d'Indre-et-Loire*, t. II, p. 163.

3. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, G 418.

assertions d'auteurs modernes relatives aux fonctions qu'Ockeghem auraient remplies à la Sainte-Chapelle de Paris et à Notre-Dame de Cléry. Lorsque l'historien de cette dernière église, Louis Jarry[1], avance que « dès 1453, Ockeghem avait organisé la maîtrise de la Sainte-Chapelle du Palais », il ignore que cette maîtrise existait déjà au milieu du XIV^e siècle : et nulle part, dans ce qui reste de ses archives, l'on n'aperçoit la moindre trace de l'intervention d'Ockeghem[2]. A l'égard de Notre-Dame de Cléry, qui était, on le sait, un sanctuaire vénéré et visité fréquemment par Louis XI, Jarry rappelle que par une charte datée du Mans, le 21 décembre 1467, le roi avait doté cette église de toutes les prérogatives attachées à une « chapelle royale », et qu'il y avait établi un trésorier et un chantre « en dignité » ; mais il est tombé dans des erreurs qui doivent être relevées, lorsqu'il a cru que « les ménestrels de Cléry » fournissaient « de sérieux éléments » pour la formation d'une maîtrise (chose diamétralement opposée à toutes les coutumes musicales du XV^e siècle), et lorsqu'il a interprété

1. LOUIS JARRY, *Histoire de Cléry et de l'église collégiale et chapelle royale de Notre-Dame de Cléry*. Orléans, 1899, in-8 ; voy. p. 157 et suiv.

2. Du moins nous a-t-il été impossible d'y parvenir, dans les longues recherches qui ont précédé la publication de notre livre sur *les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*.

quelques lignes de Robert Gaguin de manière à faire croire qu'Ockeghem « dirigeait en 1483, auprès de Louis XI moribond, un personnel de cent vingt musiciens, parmi lesquels beaucoup de bergers jouant du pipeau et de la musette »[1]. Le texte du vieux chroniqueur ne fait aucune allusion à Ockeghem et se doit comprendre seulement dans le sens d'un rassemblement hâtif et mélangé de ménétriers et de paysans, appelés à distraire successivement ou par groupes, et à tenir éveillé le royal malade : Louis XI près de sa mort, dit Gaguin « retourna à Tours où il pensa quérir alleigement par l'armonie de musique. Pour raison de quoy commanda appeler les ioueurs de tous les instrumens de musique, que l'on tient pour certain avoir esté assemblez iusques au nombre de six vingtz. Entre lesquelz y furent aucuns pasteurs de brebis : qui par plusieurs iournées continuellement resonoyent non loing de la chambre du roy pour le consoler : et afin qu'il ne succombast du sommeil qui moult le grevoit »[2].

Ockeghem conserva sous Charles VIII les fonctions et les dignités dont le règne précédent l'avait mis en possession. Un document

1. JARRY, ouvr. cité, p. 158.

2. ROBERT GAGUIN, *les Grandes chroniques*, édit. de 1514, Paris, Galliot du Pré, in-fol., f. CCXVIII v°.

flamand tiré des comptes de la ville de Damme lui donne la qualification de « prévôt de Tours », qu'il n'a jamais portée, les quinze offices de prévôts étant tout à fait en sous-ordre dans la hiérarchie de Saint-Martin ; mais ce texte n'en est pas moins intéressant, car il nous renseigne sur un voyage accompli par Ockeghem en 1484 : le huitième jour du mois d'août, à son passage à Damme avec ses compagnons, la ville lui fit présenter quatre lots de vin [1] ; le 15 du même mois, les comptes de l'église Saint-Donat, de Bruges, mentionnent à leur tour :

Sex cannæ vini, pro subsidio sociorum de musica, in cæna facta Domino thesaurario Turonensi Domino Joanni Okeghem, primo capellano Regis Franciœ, musico eccellentissimo, cum suis [2].

Le but de ce voyage d'Ockeghem est inconnu ; allait-il en Flandre comme homme privé ? La mention de ses compagnons en fait douter, et comme nous avons vu en 1469-1470 le roi de France le subventionner « pour un voyage de

1. « Den viij^en dach vander zelver maendt [oust 1484] ghephresentiert mijnen heere de provost van Tours eerste capellaen vanden Coninc van Vranckerijcke, hier commende met zijnen gheselcepe, iiij kannen vijns van vj groots den stoop. Comt ij livr. viij s. paris. » — VANDER STRAETEN, *la Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 100-101.

2. KERVYN DE LETTENHOVE, *Hist. de Flandre*, t. V, p. 46. — FÉTIS, *Biogr. des musiciens*, art. Okeghem. VANDER STRAETEN, *loc. cit.*

Tours au royaume d'Espagne, » nous ne serions pas si éloigné que d'autres ecrivains de croire qu'il était chargé de quelque mission, ou qu'il accompagnait en Flandre une des ambassades envoyées par Charles VIII pour préparer la paix signée le 25 octobre 1484.

Quoi qu'il en soit, les mots du registre de Bruges, « musico eccellentissimo, » prouvent qu'à cette époque la renommée d'Ockeghem était à son apogée ; déjà, avant 1467, son aîné et son rival Busnois avait écrit et composé en son honneur une louangeuse pièce latine, à quatre voix[1] ; en 1476, Tinctor lui avait dédié, ainsi qu'à Busnois, son *Liber de natura et proprietate tonorum*[2], et, en 1477, dans le prologue de son *Liber de arte contrapuncti*, il le nommait le premier en tête des compositeurs illustres de son temps[3]. Ce fut vers la même époque que Francesco Florio l'entendit, dans la chapelle du château de Tours, et qu'il fit de son talent et de son caractère une enthousiaste

1. Cette pièce, en deux parties, qui se trouve datée par les détails du texte (Busnois s'y déclare « indigne musicien » du comte de Charolais, qui devint duc de Bourgogne en 1467) a été découverte dans le ms 91 de la cathédrale de Trente (actuellement à la bibl. imp. de Vienne), et publiée dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, 7e année, Trienter Codices, t. I, p. 105.

2. Publié par Coussemaker, *Scriptorum*, t. IV.

3. *Ibid.*, t. IV, p. 77.

description, disant que Ockeghem lui avait fait comprendre, par sa voix et son art, tous les prodiges attribués par les anciens à Timothée ou Arion[1].

Nous apprenons par Florio qu'à la chapelle royale, sous Louis XI, la messe et les vêpres étaient chantées quotidiennement par les chantres, ayant pour maître Ockeghem ; d'autres documents nous renseignent sur les fonctions et les charges de son office de trésorier de Saint-Martin, dont nous n'avons encore vu que les bénéfices. Son premier devoir était la garde du sépulcre de saint Martin, des reliques et du trésor, dont il avait la clef, « quas *Archiclavis* etiam vocabatur, » dit Mousnyer. Dans le trésor n'étaient pas renfermés seulement les joyaux

1. « In atrio quippe hujus arcis capella regalis constructa est, in qua regis ipsius cantore quotidie missam vesperasque concinuunt. Hi omnes ex toto regno electi optimi judicantur, inter quos tamen voce et arte Joannes Okegam Martini Sancti ecclesiæ thesaurairus, regiæque capellæ magister, velut Calliope Apollinis favore confortata relucet atque in illa facile fieri filias, sic iste ceteros longius antecellit. Virum hunc profecto non posses non amare, tanta corporis pulchritudine pollet, tanta morum ac verborum gravitate nitet et gratia. Hic solus inter cantores omni vitio caret, omni abundat virtute, solusque ut in Arabia phœnix merito coli potest et observari. Ibi igitur quantum musica valeat perpenditur, quantumque vox humana cetera instrumenta musicalia excellat, cognoscitur », etc. *Description de la ville de Tours sous le règne de Louis XI*, par F. Florio, publ. par A. Salmon. dans les *Mémoires de la Société archéol. de Touraine*, t. VII, 1855, p. 99 et suiv.

et les ornements d'une église riche entre toutes et chaque jour enrichie par des dons ou des legs nouveaux[1] : on y gardait aussi des chartes concernant le royaume de France, déposées à Saint-Martin par la dévotion du roi[2].

Les cérémonies religieuses auxquelles le trésorier devait prendre part dans l'église surpassaient en magnificence, au dire de l'Italien Florio, ce qui se faisait même dans les basiliques de Rome[3]. Cette pompe redoublait dans les circonstances solennelles, comme la réception du roi de Portugal, en 1476, le service funèbre célébré le 24 avril 1483, par ordre de Louis XI, pour Édouard IV d'Angleterre, les obsèques de Louis XI, dont le chapitre tout entier alla chercher le corps au château, le 2 septembre 1483, et pour lequel on chanta, le 8 et le 9, à Saint-Martin, les vêpres des morts avec les vigiles, et une messe solennelle[4]. Ce fut dans la même église qu'on inhuma, en 1492, Charles, dauphin de Viennois, premier-né de Charles VIII

1. Le 14 mars 1490, les doyen, trésorier et chapitre de Saint-Martin reconnaissent avoir reçu différents joyaux à eux légués par testament par Jean Le Meingre, dit Boucicaut. Bibl. nat., Coll. de Touraine, t. IX, pièce n° 4106 *ter*.

2. Le 30 mai 1468, le roi Louis XI envoie les lettres ou traités faits entre lui et le duc de Milan par le vicomte frère du duc, à Saint-Martin de Tours, pour y être gardés au trésor de cette église. — *Ibid.*, t. XV, fol. 298 v°.

3. *Mémoires de la Société archéol. de Touraine*, t. VII, p. 84.

4. Bibl. nat., Coll. de Touraine . XV, fol. 298 à 300.

et Anne de Bretagne[1]. Avant cette cérémonie, on y avait vu, le 15 janvier 1484, la réception solennelle de Charles VIII après son avènement et, en 1486, le 7 décembre, une nouvelle visite du même roi, que cette fois le doyen et le trésorier eurent mission de haranguer, à la tête des six députés du chapitre chargés de saluer son entrée[2]. Un article des statuts de Saint-Martin portait que, quand le roi venait dans cette église, il occupait le siège du trésorier; que celui-ci devait le nourrir le premier jour, le doyen le second et l'archevêque le troisième[3].

Le jeudi saint 3 avril 1488 (n. st.), la présence du trésorier de Saint-Martin de Tours est mentionnée à la cour, pour la cérémonie du lavement des pieds de treize pauvres par le roi, les princes du sang et les officiers de la maison du roi[4].

De 1459 à 1494, le nom d'Ockeghem figure à peu près chaque année dans ce que l'on possède encore aujourd'hui des registres de Saint-Martin[5] ; sa disparition à cette dernière date a pour cause son décès, sur la fixation duquel

1. Bibl. nat., Coll. de Touraine, t. IX, pièce n° 4112.
2. *Ibid.*, t. XV, fol. 270 et 288 v°.
3. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, G 421.
4. Arch. nat. KK 70, fol. 311.
5. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, G 418, 422, 423. — Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, p. 312, 313.

on a longtemps passablement discuté et très peu prouvé.

Fétis, ayant appris par un compte de la maison de Louis XII en 1499 qu'à cette époque « un certain Errars » possédait la dignité de trésorier de Saint-Martin, en a conclu seulement que Ockeghem s'était démis de sa charge pour passer dans le repos ses dernières années, et, sur la foi, dit-il, de Jean Lemaire de Belges, il a fixé après 1512 le moment de la mort d'Ockeghem. Or, du texte de Lemaire ne résulte pas à ce sujet la moindre affirmation ; cet auteur, trouvant nécessaire d'expliquer comment il a placé quelques pièces de vers à la suite de ses *Illustrations de Gaule*, dit dans son épître finale, adressée à maître François Le Rouge :

En la fin de mon troisieme livre des Illustrations de France i'ay bien voulu, à la requeste et persuasion d'aucuns de mes bons amis, adiouster les œuvres dessus ecrites. Et mesmement les communiquer à la chose publique de France et de Bretaigne : à fin de leur montrer par especiauté, comment la langue gallicane est enrichie et exaltée par les œuvres de monsieur le tresorier du bois de Vincennes, maistre Guillaume Crestin ; tout ainsi comme la musique fut ennoblie par M. le tresorier de Sainct-Martin de Tours, Ockghem, mon voisin, et de nostre mesme nation. Et pourceque rhetorique et musique sont une mesme chose, etc. [1].

1. *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, par

Fétis constate que Lemaire écrivit ou plutôt publia son ouvrage en 1512 ; une nuance essentielle du texte lui échappe complètement : c'est que Lemaire parle dans la même phrase de Cretin au présent et d'Ockeghem au passé ; Fétis n'a pas vu davantage que, peu de pages auparavant, dans le poème sur la mort de Louis de Luxembourg, « composé par Jean Le Maire de Belges l'an mille cinq cens et trois, » Ockeghem ne figure déjà plus au nombre des musiciens vivants appelés à chanter des « complaintes louables » sur le trépas du prince : Josquin, Agricola, Hilaire, Évrard, Conrad et Pregent sont seuls invoqués [1]. A la vérité, ceci aurait dû suffire à Fétis pour placer la mort d'Ockeghem non pas après 1512, mais avant 1503. Les passages du livre de Lemaire ne fournissent cependant encore que des inductions : c'est à un autre ordre de documents qu'il nous faut demander des renseignements plus précis.

Les pièces originales relatives au décès du trésorier de Saint-Martin n'existent malheureusement plus aux archives d'Indre-et-Loire ; mais un inventaire des titres de la trésorerie, dressé au XVIII^e^ siècle par l'un des derniers

maistre Jean Le Maire de Belges, édit. de Lyon, 1549, p. 410.

1. *Ibid.*, p. 403.

possesseurs de cette dignité, suffit pour placer indiscutablement entre 1494 et 1496 la date de la mort d'Ockeghem :

9 février 1496 (v. st.). Présentation faite par Charles VIII au chapitre de Saint-Martin de la personne d'Evrard de la Chapelle, « officiarium nostrum domesticum, » pour remplir la tresorerie de Saint-Martin, vacante par le deceds de M[r] de Okenghem. Joint à ces lettres touttes les pieces de la procedure faite contre ledit Evrard de la Chapelle, à la requête de M[rs] de Sainct-Martin qui refusoient de le recevoir à lad. tresorerie comme n'étant point né en legitime mariage ; ledit Evrard a cependant obtenu des lettres royaux adressées le 9 novembre 1498 au receveur général du domaine de la Touraine pour qu'il eût à payer, sous les simples quittances dudit Evrard, le reliquat du compte des fruits de ladite tresorerie [1].

Les vers de la *Déploration* de Guillaume Cretin sur le trépas d'Ockeghem :

Par quarante ans et plus il a servy
Sans quelque ennuy en sa charge et office,
De trois Roys a tant l'amour desservy

1. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, G 422, p. 292. Évrard de la Chapelle rend aveu au roi pour la trésorerie de Saint-Martin le 28 septembre 1500 (*Ibid.*, G 422. fol. 4). Il a pour successeur, en 1515, Gilles de Pontbriant. (*Ibid.*, G 421 et 423). — Évrard de la Chapelle était organiste du roi ; voy. les *Archives hist., artist. et littér.*, t. I, p. 436, et la *Chronique* de Jean d'Auton, édit. de la Soc. de l'hist. de France, t. III, p. 94 et suiv.

Que aux biens le vis appeler au convy,
Mais assouvy estoit d'un benefice [1],

s'accordent exactement avec les dates que nous avons données : car de 1452, époque à laquelle Ockeghem nous est apparu dans la chapelle de Charles VII, jusqu'à 1495 environ, moment de sa mort, il s'était écoulé quarante-trois ans : quarante-trois ans de services continus sous Charles VII, Louis XI et Charles VIII, soit une carrière entière accomplie en France, et qui contraste d'une manière frappante avec l'existence de beaucoup d'autres artistes du même siècle, ayant l'humeur vagabonde ou tout au moins voyageuse, et passant successivement de la chapelle du pape à celle de tel ou tel souverain, pour ne se fixer qu'assez tard en quelque ville de leur patrie, avec un bénéfice ou un canonicat.

La monotonie de l'existence du trésorier de Saint-Martin n'empêcha point sa gloire et ses œuvres de se répandre au loin et de bonne heure. Sa perte fut un deuil artistique. Érasme écrivit à sa louange une pièce en vers latins [2] et Guillaume Cretin un poème tout entier, de

1. *Déploration de Guill. Cretin sur le trépas de J. Ockeghem*, etc., édit. Thoinan, p. 38.

2. Vander Straeten l'a reproduite au tome I, p. 101 et 102 de sa *Musique aux Pays-Bas*, d'après l'ouvrage intitulé *Delitiæ poetarum belgicorum*, Francfort, 1614.

plus de quatre cents vers français[1]. On y lit l'éloge complet, non seulement du génie et des œuvres d'Ockeghem, mais de ses vertus, de sa charité, de sa bonté pour les petits, du bon ordre avec lequel il tenait ses affaires :

Sans aulcun vice eut cœur fervent et plein.

Il nous renseigne sur la manière généreuse dont le maître avait disposé de ses économies :

Luy vif pour voir a vuidé ses mains
A ses germains indigens et humains,
L'ung plus, l'ung moins, tous ses biens a fait prendre,

Il déplore la mort des poètes, Chartier, Chastelain, Greban, Meschinot, Milet, qui eussent dignement pris la parole

Pour hault louer le melodieux son,
La voix, le chant et subtille façon,
De ce vaillant renommé Tresorier,

et il interpelle leur successeur, Molinet :

Sus, Molinet ! dormez-vous, ou resvez ?
Vos sens sont-ils si pressez ou grevez
Que ne povez prendre papier et plume ?

1. Sur la date et sur les éditions de ce poème, voy. l'introduction de la réimpression qu'en a donnée Ernest Thoinan, Paris, 1865, in-8°. Après cette réimpression, le poème de Cretin a été de nouveau publié par le comte de Marsy, à la suite de sa notice sur Ockeghem (*Annales du Cercle archéologique de Termonde*, 2e série, t. VI, et en tirage à part, Termonde 1895, in-8).

A quoi tient-il qu'aujourd'hui n'estrivez
Contre la mort, et soudain n'escripvez
De Okergan quelque petit volume ?

Enfin, il s'adresse aux confrères d'Ockeghem :

Chantres, plorez ce notable seigneur
En visitant ses doulx chants angéliques ;
Il a esté de vertu enseigneur
L'appuy, l'apport, le seul pilier d'honneur
Et clair myrouer des ecclésiastiques,
Le vray guidon de tous bons catholiques,
De simples gens familier exemplaire,
Plaisant à tous, à Jésus puist-il plaire.

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Desprez, Gaspar, Brumel, Compère.
Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris,
Mais composez un *Ne recorderis*
Pour lamenter nostre maistre et bon père.
Prevost, Verjust, tant que Piscis prospère,
Prenez Fresneau pour vos chantz accorder,
La perte est grande et digne à recorder.

L'apostrophe de Crétin fut écoutée : Molinet écrivit en vers latins, dans la forme du « rondeau », une épitaphe du « très fameux musicien Obghem » [1]. Le plus grand parmi les successeurs immédiats du maître, Josquin Deprés, composa en son honneur une lamentation à cinq voix, sur des paroles françaises [2] ;

1. Bibl. nat., ms fr. 19165. fol. 20.

2. Ce morceau fut imprimé en 1545 dans le *septiesme*

Lupi en écrivit une autre sur un texte latin [1]. Le couplet que nous avons cité le dernier de la poésie de Cretin fus mis en musique par un musicien que Burney appelle, peut-être par erreur, Guillaume Crespel [2]. Enfin, Loiset Compère fit place au nom d'Ockeghem dans une « prière pour les musiciens », curieuse invocation à la Vierge, terminée par l'énumération des artistes pour lesquels on implore le secours divin : « Et primo, pro G. du Fay, pro quo me, mater, exaudi ; pro P. Dussart, Busnois, Caron, Georget de Brelles, cimbalis tui honoris, ac Okeghen, Després, Corbet, » etc. [3].

A Tours, on éleva au trésorier de Saint-

*livre contenant XXIV chansons a cinq et six parties* (Fétis dit par erreur « le cinquième livre » ; voy. EITNER, *Bibliographie*, p. 94 et 522). — Il a été plusieurs fois réimprimé en partition.

1. AMBROS, *Gesch. der Musik*, t. III, p. 170, cite ce morceau sans indication de source.

2. C'est Thoinan qui a émis ce doute, auquel nous nous associons ; il suppose que Burney a mal lu ou mal écrit le nom de Guillaume Cretin, auteur des paroles, et en a fait Guillaume Crespel auteur de la musique. Voy. l'introduction à la *Déploration* de Cretin, p. 20. Aucun texte ni morceau connus ne portent le nom de Crespel, auquel, sur la foi de Burney, Fétis et d'autres après lui ont consacré des notices dans leurs dictionnaires biographiques.

3. HABERL, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. I, p. 474, a le premier signalé ce morceau, qu'il avait découvert dans le ms 91 de Trente (aujourd'hui à Vienne), et qui a été publié en partition dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, 7e année, Trienter Codices, t. I, p. 111.

Martin un monument funèbre [1], détruit depuis, et il y eut fondation de messes pour le repos de son âme [2]. Son successeur dans la dignité de trésorier, Évrard de la Chapelle, est directement interpellé par Cretin dans le couplet suivant :

Hé, maistre Everard, vous estes successeur
D'ung excellent docteur, bien le sçavez.
Je vous requiers, quand serez possesseur,
Faictes bastir orgues de grant doulceur,
Il m'est advis que faire le debvez ;
Et tous les jours, si l'aisement avez
Quelque motet sonnez qui à Dieu plaise,
Pour le deffunct, il en sera bien aise [3].

Les trois premiers vers fixent très exactement la date de la rédaction du poème, en la plaçant dans l'intervalle de temps écoulé entre la présentation d'Évrard par le roi, au chapitre, comme successeur d'Ockeghem (1496) et sa prise de possession de la dignité de trésorier (1499) [4]. Il résulte aussi de ce passage qu'à ce moment l'église Saint-Martin de Tours ne possédait pas encore d'orgues. Le nouveau tréso-

1. C'est du moins ce qui résulte d'un couplet de Cretin.

2. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, G 575.

3. *Déploration*, etc., édit. Thoinan, p. 41.

4. Evrard de La Chapelle, pour prendre possession de cette charge, dut soutenir en 1498 un procès contre Jehan du Moulin et Jacques de Sainte-Feyre, qui prétendaient au même office. (Arch. nat. X1a 4839, fol. 247 v°. — Communication de M. Blomme.)

rier se rendit-il à la sommation de Cretin ? On ne sait. Au milieu du XVII^e siècle seulement, Martin Marteau mentionne, dans la description des cérémonies religieuses de Saint-Martin, « le son charmant d'un corps d'orgues remply de toutes sortes de ieux [1], » chose dont n'avait point parlé, un siècle auparavant, le Tourangeau Thibault Lepleigney [2].

Avant de passer à l'œuvre d'Ockeghem, nous voudrions encore nous arrêter un instant aux deux passages de la *Déploration* de Cretin où sont énumérés d'autres musiciens du même temps ; ces deux passages sont très distincts ;

1. M. MARTEAU, *Le paradis délicieux de la Touraine* (1661), t. II. p. 16. — D'après L. Jarry (*Hist. de Cléry*, p. 202), Evrard de La Chapelle aurait fait don d'orgues achevées en 1510, à l'église Notre-Dame de Cléry, dont il était chanoine, en même temps que trésorier de Saint-Martin de Tours.

2. *La décoration du pays et duché de Touraine*, par Thibault Lepleigney, 1551. Nous transcrivons ce passage relatif à l'église Saint-Martin (p. 21 de la réimpression faite à Tours en 1861) : « A bref parler cest presque chose admirable des biens, tresors et richesses qui sont en icelle. Aussi ladicte esglise est fort bien servie et honorée en grande sumptuosité. Et n'y a guere esglise là où les chantres soient mieux retirez qu'ils sont en icelle. Quant aux musiciens, c'est la chapelle la plus estimée qui soit en France ; le iour des grandes festes il faict merveilleusement bon veoir le service qui c'y faict.Aussi faict bon veoir l'autel de ladicte esglise tout garni de beaux reliquaires et richesses, C'est une chose admirable à veoir. Pareillement sont en ladicte esglise beaucoup de beaux ornemens, et bien riches et en grand quantité, de quoy le divin service est faict de iour en iour... »

dans celui que nous avons reproduit, Agricola, Verbonnet, Prioris, Deprés, Gaspard [van Werbecke], Brumel, Compère, Prevost, Verjust, Piscis, Prospère [?] et Fresneau sont invités à « lamenter notre maistre, » Ockeghem : tous ces musiciens survivaient donc au maître de chapelle de Charles VIII ; au contraire, dans un autre couplet, le poète représente les musiciens morts auparavant, et venant, sur l'ordre de dame Musique, saluer Ockeghem à son arrivée dans l'autre monde :

Là Du Fay, le bon homme survint,
Bunoys aussi, et aultres plus de vingt,
Fede, Binchois, Barbingant et Donstable,
Pasquin, Lannoy, Barizon tres notable.
Copin, Regis, Gilles, Joye et Constant [1].

Ce fragment du poème de Cretin apporte un point d'appui fort utile pour la biographie de plusieurs de ces artistes, en fixant pour tous à une date antérieure à 1495 l'époque de leur décès : or, les seuls de cette liste dont on connaisse autrement l'année mortuaire sont Dunstable († 1458), Binchois († 1460), Dufay († 1474), Busnois († 1481) et Barbireau ou Barbingant († 1491).

Nous avons rencontré Fede et deux Lannoy parmi les musiciens du roi de France. Le Pas-

1. *Déploration*, etc., édit. Thoinan, p. 33.

quin que nomme l'auteur de la *Déploration* ne doit pas, malgré l'opinion de Fétis, être confondu avec Josquin Deprés, ce dernier étant explicitement placé par Cretin dans le groupe des musiciens vivants, et son décès ayant été fixé par Fétis lui-même à 1521. On ne peut pas non plus identifier, comme le proposait Thoinan, le Constant cité par Cretin, avec le Constant Festi mentionné par Rabelais, celui-ci n'étant autre que Costanzo Festa, mort en 1545: mais il a existé un autre Constant ou Constans, duquel deux compositions ont été conservées dans un des manuscrits de Trente[1]. Le nom de Joye, sans prénom, apparaît parmi les compositeurs de chansons du même manuscrit et du manuscrit de la bibliothèque Casanatense à Rome[2]. Thoinan a émis l'hypothèse plausible d'une identification de Barizon avec Philippe Bassiron, un maître connu dont le couplet de Cretin fixerait, ainsi que pour Jean Regis, autre compositeur « très notable », la date du décès à une époque antérieure à 1495.

1. Ms 90 des Archives de la cathédrale de Trente, acquis par la Bibl. imp. de Vienne. Voy. la table thématique des mss de Trente, dans le volume précédemment cité des *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*.

2. On est informé de l'existence d'un Nicaise Joye, mort avant 1481, qui exerçait les fonctions de chantre à Saint-Germain l'Auxerrois (*Lettres de Louis XI*, publ. par Vaesen et de Mandrot, t. IX et p. 31).

Parmi les musiciens que Cretin désigne comme survivant à la mort d'Ockeghem, la plupart sont fort connus ; il faut ici noter seulement que Verjust est l'auteur d'une chanson à trois voix, contenue dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale[1] ; que le nom de Prevost peut désigner Guillaume Prevost, auteur d'une messe à quatre voix, publiée en 1532 par Jacques Moderne, dans le *Liber decem missarum*, ou Jehan Prevost, chanoine de la Sainte-Chapelle en 1488[2] ; que Piscis et Prospère, réunis dans le texte de Cretin par le fait de l'absence de virgule, doivent être séparés, Jehan Piscis n'étant autre que Jehan Poisson, déjà chantre-chapelain du roi en 1473, auprès d'Ockeghem, encore en possession de cet emploi en 1492 et gratifié par Charles VII d'une prébende à Saint-Martin de Tours, pour laquelle il soutenait un procès au Parlement[3]. Fresneau a été mentionné plus haut.

1. Bibl. nat., ms. fr. 2245, fol. 6 v°, chanson : « *Au haut de la roue de fortune* ».

2 .Voy. notre livre sur *les Musiciens de la Sainte-Chapelle*, p. 35, 36, 39.

3. *Lettres de Charles VIII*, publ. par P. Pelicier, t. III, p. 277. On lit dans ce document, comme dans le poème de Cretin, *Piscis* ; dans la liste de 1473, *Poisson*. Ce fait n'est pas isolé : à la même époque, Jehan Chevalier, *alias* Militis chanoine et chantre de la Sainte-Chapelle, était désigné tantôt sous la forme latine et tantôt sous la forme française de son nom.

Il ne faut pas conclure des vers où Cretin invite les musiciens à « lamenter nostre maistre et bon père », que ces artistes étaient tous les propres élèves d'Ockeghem. C'est là une sorte de licence poétique, ou plutôt un exemple de l'habitude où l'on est de grouper autour d'un nom glorieux d'autres noms paraissant constituer à un grand artiste un entourage de disciples. Ockeghem, par son talent, par ses œuvres, fut un chef d'école : mais l'on ne doit pas entreprendre de désigner exactement quels furent, parmi ses successeurs, ses véritables élèves, et gardons-nous des amusantes bévues du brave Elwart, d'après lequel Ockeghem aurait formé lui-même, à Paris « le fameux Goudimel », et Arcadelt, deux musiciens nés, l'un dix ou douze ans, et l'autre environ vingt ans après la mort de leur prétendu professeur [1].

## II

Le catalogue des œuvres d'Ockeghem que nous avons dressé et qui, malgré nos efforts, est certainement incomplet, comprend environ cinquante pièces. Rien ne pouvant prêter d'appui pour un classement chronologique de ces compositions, nous adoptons forcément,

1. Elwart, *Hist. de la Société des Concerts*, p. 27.

pour leur énumération, l'ordre méthodique et alphabétique.

## § I. — MESSES

Missa : *Au travail suis*, 4 voc.

Archives de la chapelle pontificale, mss. 41 et 63 [1]; Bibl. Chigi, à Rome, ms. CVIII [2].

Missa : *Càput*, 4 voc.

Ms. 88 de la cathédrale de Trente, à la bibl. imp. de Vienne [3], ms. Chigi [4].

Missa : *Cujusvis toni*, 4 voc.

C'est la plus célèbre des messes d'Ockeghem. On la trouve dans le ms. 35 des Archives de la chapelle pontificale et le ms. Chigi. Elle a été imprimée en 1539 dans le *Liber quindecim missarum*, Nuremberg, Petrejus. Le *Kyrie* et le *Benedictus* ont été publiés dans le *Dodecachordon* de Glaréan, 1547, p. 455, avec des inexactitudes de titre (Glaréan dit *Missa ad omnem tonum*) et de notation ;

1. HABERL, *Bausteine*, etc., t. II, *Katalog des pæbstlichen Kapellarchives*, p. 155.

2. Ce ms. avait été indiqué à Bottée de Toulmon par Baini, dans une lettre du 31 mai 1840 que La Fage a publiée dans ses *Essais de diphthérographie musicale*, p. 529. Il a été sommairement décrit par Vander Straeten, au tome VI, p. 33 et 34 de sa *Musique aux Pays-Bas*.

3. Voy. la table thématique des mss. de Trente, dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, 7e année, *Trienter Codices*, t. I.

4. Cette messe ne porte pas de titre dans le ms. Chigi.

les mêmes fragments ont été reproduits par Burney (*History of music*, t. II, p. 478), Forkel (*Geschichte der Musik*, t. II, p. 534) et Kiesewetter (*Die Verdienste der Niederlœnder*, p. 24). M. Raymond Schlecht en a inséré le *Kyrie* dans sa *Geschichte der Kirchenmusik*, p. 290. Le *Sanctus*, le *Benedictus* et le *Qui venit* ont été publiés par Otto Kade, dans le tome V de la *Geschichte der Musik* d'Ambros. Nous empruntons à Ambros la description ou plutôt l'explication de cette œuvre d'Ockeghem, curieux et rare tour de force de notation et de contrepoint, que nul critique moderne n'a mieux comprise et plus clairement commentée : « La messe *Cujusvis toni* excitait l'admiration par l'heureuse solution d'un problème tout particulier. La courte définition de Kiesewetter, que l'on pouvait chanter cette messe sur toutes les clefs et dans tous les tons à volonté, nécessite absolument une explication plus détaillée. La messe notée n'est précédée d'aucune clef. A leur place sont plusieurs signes, tels que des points d'interrogation ou des accents circonflexes, dont la position sur les lignes de la portée n'est rien moins qu'arbitraire[1] : cette position indique la place de la note finale pour chaque voix. Les notes sont disposées de telle sorte que, par exemple pour la finale *fa*, il faut supposer aux quatre parties respectivement les clefs d'ut première ligne, ut troisième ligne, ut quatrième ligne et fa troisième

1. On lira sur ces signes et leur interprétation par Glaréan et par Kade quelques remarques utiles de Ph. Spitta, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. VI, 1890, p. 142. — Il est entendu que par les mots « tous les tons », doivent s'entendre les quatre tons ecclésiastiques, dits dorien, phrygien, lydien et mixolydien.

ligne ; pour la finale *la*, les clefs de sol deuxième ligne, ut deuxième ligne, ut troisième ligne et ut quatrième ligne ; pour la finale *ré*, les clefs d'ut deuxième ligne, ut quatrième ligne, fa troisième ligne et fa quatrième ligne. D'après cela et en tenant compte de l'*ambitus*, de la conduite des parties, la messe répond au premier ton, au second, etc. (cujusvis toni). Selon la diversité du ton dans lequel elle est chantée, l'emploi des accidents varie aussi chaque fois. La composition entière repose sur la plus profonde connaissance des tons ecclésiastiques, et elle pouvait servir d'épreuve aux chanteurs. Ce n'était pas pour eux un pur morceau de parade, mais une œuvre constamment en usage, comme le prouve l'exemplaire de la Bibliothèque royale de Munich, dans lequel les chanteurs de l'ancienne et célèbre chapelle ducale de Bavière avaient placé par-ci par-là des points de repère et avaient corrigé une faute d'impression plaçant une note de trop dans le dernier *Agnus* [1]. »

Missa : *De plus en plus*, 4 voc.

Arch. de la chap. pontif., ms. 14 ; — ms. Chigi.

Missa : *Ecce ancilla Domini*, 4 voc.

Bibl. roy. de Bruxelles, ms. 5557 ; — ms. Chigi. — Cette messe est placée sous le nom de J. Regis dans le ms. 14 des Archives de la chapelle pontificale [2].

1. AMBROS, *Geschichte der Musik*, t. III, p. 175-176. — On peut se demander dans combien de maîtrises ou de conservatoires on trouverait aujourd'hui des chanteurs capables de résoudre ce problème de solfège.

2. M. Hugo Riemann la regarde comme l'œuvre de Regis,

Missa : *Fors seulement.*

Ms. Chigi.

Missa : *La belle se siet.*

Cette composition, citée par Tinctoris [1], n'a pas été retrouvée.

Missa : *Le serviteur.*

Ms. 88 de Trente (bibl. imp. de Vienne).

Missa : *L'homme armé* [2].

Ms. Chigi.

Missa : *Ma maîtresse.*

Ms. Chigi.

Missa : *Mi, mi* [3].

Ms. Chigi.

Missa : *Pour quelque peine*, 4 voc.

Bibl. roy. de Bruxelles, ms. 5557.

Missa prolationum.

Ms. Chigi.

tout en convenant que « le style est tout à fait celui d'Ockeghem » (*Handbuch der Musikgeschichte*, t. II, 1re partie, p. 232).

1. *Liber de arte contrapuncti*, lib. II, cap. 32, ap. Coussemaker, *Scriptorum*, etc., t. IV, p. 145.

2. Cette messe, qui avait été citée par Aron dans son *Toscanello*, a passé longtemps pour perdue.

3. Ces messes sont mentionnées dans la *Déploration* de Cretin.

Missa quarti toni, 4 voc.

Arch. de la chap. pontif., mss. 41 et 63.

Missa quinti toni.

Ms. Chigi.

Missa de Requiem [1].

Ms. Chigi.

*Patrem* d'une messe sans titre, d'après le chant grégorien.

Arch. de la chap. pontif., ms. 46. — Bibl. Riccardiana, à Florence, ms. 2794.

Des messes d'Ockeghem, dont les titres ne sont pas indiqués, sont signalés dans des mss. de Modène et de Vérone [2].

Une messe : *Village*, qui existait au xv[e] siècle dans les livres de chœur de l'église Saint-Donat de Bruges, semble perdue aujourd'hui [3].

Plusieurs messes non dénommées, et peut-être différentes de celles que nous venons d'énumérer, ont existé autrefois : un compte de 1472 de la cathédrale de Cambrai mentionne un paiement de 33 s. 4 d. au copiste Simon Mellet « pro grossa misse cantus compillate

1. Cette messe est mentionnée daus la Déploration de Crétin.

2. Eitner, *Quellen-Lexikon*, art. Okeghem, t. VIII, p. 233.

3. Fétis, *Biogr. des mus.*, t. VI, p. 364.

per Opeghem, thesaurarium S[ti] Martini Turonensis ac prothocapellanum regis Franchie. cont. xv. folia papiri[1]. » — Le catalogue des livres de musique de la reine de Hongrie, dressé en 1559, lors de leur translation à l'Alcazar de Madrid, contient les deux articles suivants : « Ytem, otro libro grande, cubierto de colorado, en que ay onze misas de Oreguen y otros autores antiguos... Oto libro, en pergamino todo, en que ay siete o ocho misas de Oreguen, ylluminado al principio[2]. »

Sur la foi de Kiesewetter, Fétis attribue à Ockeghem une messe « Gaudeamus » du ms. 11778 de la Bibliothèque impériale de Vienne : Ambros a démontré[3] que cette œuvre n'appartenait pas à Ockeghem, mais à Josquin Deprés.

## § 2. — MOTETS

*Alma redemptoris*, 4 voc.

Arch. de la chap. pontif., ms. 26.

1. HOUDOY, *Hist. artist. de la cathédr. de Cambrai*, p. 200.

2. VANDER STRAETEN, *la Musique aux Pays-Bas*, t. VII, p. 480. — En raison de la grande célébrité d'Ockeghem, il est fort possible, comme l'a supposé M. Riemann, que Petrucci ait imprimé de lui, vers 1503, un livre de Messes, aujourd'hui perdu.

3. AMBROS, *Geschichte der Musik*, t. III, p. 177.

*Ave Maria.*

Ms. Chigi.

*Intemerata.*

Ms. Chigi.

*Gaude Maria Virgo.*

Bibl. Proske, à Ratisbonne, ms. daté de 1538.

*Miles miræ probitatis.*

Imprimé sans nom d'auteur dans le recueil de Petrucci : *Motetti CC.* (1504), fol. 18. Ambros n'hésite pas à attribuer cette séquence à Ockeghem, parce qu'elle célèbre saint Martin de Tours et qu'on ne voit pas quel autre musicien du même temps et du même lieu aurait pu écrire une œuvre d'une telle valeur [1].

Deux *Salve Regina*, à 4 voix.

Arch. de la chap. pontif., mss. 42 et 46

*Ut hermita solus*, 4 voc.

Ce motet, cité par Cretin, est imprimé sans nom d'auteur dans les *Motetti CC.* de Petrucci, fol. 14.

*Vivit Dominus*, 2 voc.

Imprimé dans le recueil *Diphona amœna et florida*, etc., de Montanus et Neuber (Nuremberg, 1549), n° 33 [2].

1. AMBROS, *Geschichte der Musik*, t. III, p. 177.

2. EITNER, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, p. 758.

## § 3. — CHANSONS

*Alias discantus super : O rosa bella.* — Inscrit à la suite de la chanson de Hert sur ce texte, dans le ms. 90 de Trente.

*Aultre Venus.*

Bibl. Riccardiana, à Florence, ms. 2794.

*Baisiez-moi donc.*

Ms. Basevi [1].

*Departez-nous*, à 3 voix.

Bibl. nat. de Paris, ms. fr. 15123.

*D'ung aultre amer*, à 3 voix.

Bibl. nat. de Paris, ms. fr. 3245. — Ms. de Dijon [2]. — Bibl. Casanatense, à Rome, ms. O. v. 208. — Bibl. Riccardiana, à Florence, ms. 2794.

1. Nous désignons ainsi un ms. du XVIe siècle, appartenant à M. Abramo Basevi, de Florence, et dont la Bibliothèque royale de Bruxelles possède une reproduction photographique. L. de Burbure en a publié la description sous le titre : *Étude sur un manuscrit du XVIe siècle contenant des chants à 4 et 3 voix*, dans le tome XXXIII des *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, (tirage à part, Bruxelles, 1882).

2. Voy. S. Morelot, *Notice sur un manuscrit de musique ancienne de la Bibliothèque de Dijon*, dans le tome IV des *Mémoires de la commission des antiquités de la Côte d'Or*, p. 133 et suiv. (tirage à part, 1856).

*Fors seulement*, à 3 voix.

Bibl. nat. de Paris, ms. fr. 2245. — Ms. de Dijon. — Ms. Basevi.

*Je n'ay deuil*, à 4 voix.

Ms. Basevi. — Imprimée dans le recueil de Petrucci, *Canti cento cinquanta*, 1503 et en partition moderne dans le tome V de la *Geschichte der Musik* d'Ambros.

*Les desléaux ont la saison*, à 3 voix.

Ms. de Dijon.

*La despourveue et la bannie*, à 3 voix.

Bibl. nat. de Paris, ms. fr. 15123.

*L'autre d'antan*, à 3 voix.

Bibl. nat. de Paris, ms. fr. 15123. — Ms. de Dijon. — Ms. Rothschild[1]. — Bibl. Casanatense, à Rome. ms. O. v. 208. Cette chanson est mentionnée par Tinctoris[2]. Elle est imprimée en partition dans le tome V de la *Geschichte der Musik*, d'Ambros.

*Ma bouche rit*, à 3 voix.

Ms. de Dijon. — Ms. Rothschild. — Bibl. Casa-

1. Nous désignons sous le nom de ms. Rothschild un très beau ms. musical du xv<sup>e</sup> siècle, acquis par le baron James de Rothschild à la vente de la bibliothèque du baron Jérôme Pichon, en 1897.

2. TINCTORIS, *Proportionale*, ap. Coussemaker, *Scriptorum* t. IV, p. 156.

natense, à Rome, ms. O. v. 208. — Bibl. Magliabecchiana, à Florence, ms. 126. — Bibl. roy. de Munich, ms. mus. 3232. — Imprimée dans l'*Odhecaton* de Petrucci, 1501, fol. 59; sans nom d'auteur dans le recueil *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimae*, Nuremberg, Petrejus, 1538; sans nom d'auteur dans le recueil *Trium vocum carmina*, etc., de Formschneider, Nuremberg, 1538. — Publiée en partition par Robert Eitner, dans les annexes des *Monatshefte für Musikgeschichte*, sixième année ; errata à cette publication, dans la même revue, huitième année, p. 8.

*Malheur me bat*, à 3 voix.

Imprimée dans l'*Odhecaton* de Petrucci, 1501, fol. 68 [1].

*Ma Maistresse*.

Cette chanson, citée par Tinctoris, semble perdue [2].

*Petite Camusette*, à 4 voix.

Imprimée dans les *Canti cento cinquanta* de Petrucci, fol. 125.

*Prennés sur moy*, fuga 3 voc.

Même recueil, fol. 168.

1. Josquin Deprés a écrit une messe sur les thèmes des trois voix différentes de cette chanson d'Ockeghem. Voy. Ambros, t. III, p. 215.

2. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, ap. Coussemaker, t. IV, p. 152.

*Presque transi*, à 3 voix.

Ms. de Dijon.

*Quand de vous seul*, à 3 voix.

Ms. de Dijon.

*Rondo royal.*

Bibl. Riccardiana, à Florence, ms. 2794.

*Se ne pas jeulx*, à 3 voix.

Bibl. Casanatense, à Rome, ms. O. v. 208. — Publiée en partition dans le tome V de l'ouvrage d'Ambros.

*Se vostre cueur eslongne*, à 3 voix.

Bibl. nat. de Paris, ms. fr. 15123. — Bibl. Casanatense, ms. O. v. 208. — Publiée en partition dans le tome V de la *Geschichte der Musik* d'Ambros.

L'existence de chansons françaises d'Ockeghem a été signalée dans un ms. des archives de Saint-Pierre de Rome, aux armes de Léon X, et dans un ms. du *Liceo musicale* de Bologne [1].

Les comptes de la cathédrale de Cambrai mentionnaient, en 1475, une somme de 7 livres payée « à Symon Mellet pour avoir escrit et notté ès livres de papier des estapliaux, une nou-

1. Haberl, *Bausteine*, III, p. 64. — Gaspari et Torchi, *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale*, t. III, p. 196.

velle messe et 1 magnificat de Bunoys, les lamentations de Obghuen, de Bunoys et Heniart[1]. »
Ces lamentations, qui n'ont pas été retrouvées jusqu'ici, avaient probablement été écrites à l'occasion de la mort de Dufay, en 1474.

Il nous reste à mentionner l'insertion, dans des traités didactiques, de fragments d'un caractère spécial et particulièrement scolastique, dans lesquels Ockeghem montrait toute sa puissance d'invention et de combinaison :

*Canon*, à 3 voix.

Imprimé dans le livre de Greg. Faber, *Musices Practicæ Erotematum libri II*, édit. de Bâle, 1553, p. 152[2].

*Fuga* (canon), 3 voc.

Imprimée dans l'ouvrage de Wilphlingsleder, *Erotemata musices practicæ*, Nuremberg, 1563. — Le même livre contient d'Ockeghem des fragments ou *exempla*, à 3 et à 4 voix[3].

*Fuga* (canon), 3 voc., extr. de la *Missa prolationum*.

Imprimée dans l'ouvrage de Sebald Heyden, *Musicae, id est artis canendi libri duo*, Nuremberg, 1537.

1. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 201.

2. Cette édition est à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

3. Eitner, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, p. 757.

*Fuga trium vocum in Epidiatessaron.*

Imprimée dans le *Dodecachordon* de Glaréan, 1547, p. 454. — Résolution publiée par Wilphlingsleder et reproduite par Hawkins, Burney, Busby, Forkel et Kiesewetter, dans leurs histoires de la musique. — Autre résolution dans le recueil de Jacob Paix, *Selectæ artificiosæ et elegantes fugæ*, 1594. — Autre résolution par Fétis, dans son *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, p. 28, et son article Okeghem de la *Biographie univ. des musiciens*, t. VI, p. 363, 364. — Nouvelles résolutions par Kade dans le tome V, p. 18, de la *Geschichte der Musik* d'Ambros, et par Riemann dans son *Handbuch der Musikgeschichte*, t. II. p. 234.

Nous arrivons enfin au plus étonnant ouvrage d'Ockeghem, le fameux motet à trente-six voix, à l'existence duquel Fétis refusait d'ajouter foi, sous prétexte qu'une composition de ce genre « était absolument impossible » au xv^e^ siècle, les morceaux à six voix étant eux-mêmes fort rares alors ; il avouait connaître cependant de Brumel un fragment à huit voix et une messe à douze, « effort de tête sans doute extraordinaire pour l'époque où vécut l'artiste, mais qui n'est rien en comparaison de ce qu'aurait été une messe entière ou un motet à trente-six voix[2]. »

Les témoignages en faveur de l'existence du

1. Fétis, *Biogr. univ. des musiciens*, t. VI, p. 365.

morceau d'Ockeghem à trente-six voix étaient cependant formels et répétés ; le premier en date est un passage très explicite du poème de Cretin, poème dont nous avons placé la composition entre 1496 et 1499 ; en écrivant si près du moment de la mort d'Ockeghem, le versificateur ne pouvait se tromper au point de lui attribuer à la légère une œuvre « absolument impossible ; » les termes qu'il emploie prouvent au contraire l'admiration excitée par le motet à trente-six voix chez les contemporains d'Ockeghem :

C'est Okergan qu'on doibt plorer et plaindre,
C'est luy qui bien sceut choisir et attaindre
Tous les secrets de la subtilité
Du nouveau chant par sa subtilité [1],
Sans ung seul poinct de ses reigles enfraindre,
Trente-six voix noter, escripre et paindre
En ung motet, est-ce pas pour complaindre
Celluy trouvant telle novalité ?
C'est Okergan [2].

Après Cretin vient, en 1517, Ornitoparchus, qui écrit dans son *Micrologue :* « Nam Joannem Okekem mutetum 36 vocum composuisse constat [3]. » Puis, d'après son autorité, Glaréan

1. Fétis a cru devoir *corriger* cette répétition qui existe dans le texte de Cretin.

2. *Déploration*, etc., édit. Thoinan, p. 29.

3. Andreas Ornitoparchus, *De musica arte cantandi micrologus*, lib. IV, cap. I (première édition, 1517 ; quatrième édition, 1533).

dit en 1547 : « Antiquior [1] aliquanto fuit Okenheim et ipse Belga, qui ingenio omneis excelluisse dicitur. Quippe quem constat triginta sex vocibus garritum quemdam instituisse. Eum nos non vidimus. Certe inventione et ingenij acrimonia admirabilis fuit [2]. » Ensuite arrive Claude Sébastien, qui écrit en 1553 : « ... sicut Joannem Ockekem mutetum aut carmen triginta sex vocum componere admisimus [3]. »

Cette quadruple affirmation n'a guère trouvé qu'en Fétis, un incrédule. Baini rapporte le texte de Glaréan sans émettre de doutes [4]. La Fage ne refuse pas davantage d'admettre le motet à trente-six voix d'Ockeghem, et il mentionne le fait de l'exécution d'un morceau

1. Glaréan vient de nommer Josquin Deprés.

2. GLARÉAN, *Dodecachordon*, p. 454. — Ambros (*Gesch. der Musik*, t. III, p. 174 en note), fait remarquer, à l'aide d'un autre passage du *Dodecachordon*, qu'il ne faut ici accorder aucune importance spéciale au mot *garritus*, et il ajoute : « Mais que doit-on dire de Fétis, quand on le voit non seulement assurer que Glaréan appelle cette composition une messe, mais encore citer le passage, en introduisant faussement le mot *missam* après *garritum* ? » Cette note et deux ou trois autres semblables expliquent le silence gardé par Fétis sur l'histoire de la musique d'Ambros, qu'il possédait dans sa bibliothèque, mais dont, bien à son désavantage, il ne fit aucun usage quand il rédigea sa propre *Histoire générale de la musique*.

3. CL. SEBASTIANI Metensis *Bellum musicale*, 1553, cap. 29.

4. BAINI, *Memorie della vita di G.-B. Palestrina*, t. I, p. 222.

à seize voix, par les chantres pontificaux, le samedi de Quasimodo de l'année 1507 [1]. Si l'on recherche d'autres exemples analogues, on peut ajouter à la messe à douze voix de Brumel un exemple plus ancien, celui de Josquin Deprés, l'un des successeurs immédiats d'Ockeghem, qui disposa son *Qui habitat* à vingt-quatre voix en six canons. Au XVI^e siècle, on connaît un morceau de Cadéac à douze voix.

Aux yeux d'Ambros, « ce fabuleux morceau à trente-six voix ne semble pas du tout être un mythe... Il n'est pas difficile de présumer la disposition qu'il pourrait avoir. Probablement il n'y avait de notées que six ou neuf voix, dont chacune se formait en canon à six ou à quatre parties pouvant alors se chanter toutes à la fois. Le Psaume de Josquin « Qui habitat in adjutorio », qui a été conservé par l'impression, est ainsi disposé, avec quatre voix écrites, formant un total de vingt-quatre voix à chanter en six canons. Le motet monstre d'Ockeghem est perdu, à moins que par la suite on ne le tire de quelque coin sombre d'archives ou de bibliothèque [2]. »

C'est tout simplement dans le même recueil

1. LA FAGE, *Essais de diphthérographie musicale*, p. 113.

2. AMBROS, *Geschichte der Musik*, t. III, p. 174.

imprimé, — le *Tomus tertius psalmorum selectorum*, de Petrejus, publié à Nuremberg, en 1542, — où se trouvait le morceau à vingt-quatre voix de Josquin, que l'on a de nos jours reconnu le motet d'Ockeghem. Il y était imprimé comme dernier numéro du recueil, sans nom d'auteur, et sous la forme qu'Ambros avait pressentie, d'une pièce à quatre voix, formant, sur quatre thèmes, quatre canons à neuf parties, avec pour seul texte les mots : « Deo gratias », et pour épigraphe la légende : « Novem sunt Musæ. Omnia cum tempore[1] ». Comme, à aucun moment, ne se trouvent réunies plus de dix-huit voix, M. Hugo Riemann a pu imprimer en partition, sur neuf portées, la « résolution » qu'il a le premier donnée de ce gigantesque exercice contrepointique[2]. Malgré la puissance un peu rude de ses harmonies forcément très simples, qui oscillent entre

1. Le même morceau se trouve ajouté en manuscrit sous le nom de Leonhard Paminger, à l'exemplaire des *Cantiones tringenta selectissimæ* de Buchaw, 1568, de la bibl. roy. de Munich. C'est sur notre demande que Robert Eitner confronta les deux textes, en 1890, et en nous adressant une copie partielle des thèmes, nous fit savoir qu'il tenait pour hasardée l'attribution manuscrite à Paminger. D'après sa communication, l'épigraphe de la copie de 1568 est : « Musis ter trinis datur hic cum tempore finis ». Dans son *Quellen Lexikon*, art. Okeghem, Eitner n'a fait aucune mention du morceau à trente-six voix.

2. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, t. II, 1re partie, p. 237 et suiv.

deux accords d'*ut* et de *fa*, en augmentant graduellement d'ampleur et de sonorité, malgré l'étonnante habileté de main dont témoigne un pareil échafaudage harmonique, ce n'est pas là qu'il faut chercher la plus haute expression du génie d'Ockeghem.

Un jugement équitable ne pourra être porté sur lui que lorsque notre connaissance des œuvres musicales du xv^e siècle se sera étendue par des publications plus nombreuses et plus sûres. Jusque-là, et probablement après même la fin de l'enquête en cours, l'on devra se borner à souscrire aux arrêts d'Ambros, l'un des historiens les mieux instruits des compositions du xv^e et du xvi^e siècle, et les plus sensibles à leur charme. Nous lui emprunterons les lignes qui doivent, provisoirement, terminer toute étude sur Ockeghem :

Ce qui élève Ockeghem au-dessus de ses prédécesseurs, ce n'est pas le perfectionnement vraiment étonnant des artifices canoniques et autres que l'on remarque chez lui. Grâce au génie musical qui réside intimement en lui, Ockeghem insuffle dans sa musique une âme chantante, il l'enveloppe d'un corps harmonique vigoureusement membré, et il la revêt d'un fin tissu de développements thématiques ingénieux, d'imitations plus ou moins serrées, plus ou moins larges. On trouve dans les morceaux d'Ockeghem, souvent dans leurs voix intermédiaires, des périodes entières remplies du plus

admirable développement mélodique, et d'une douceur et d'une profondeur d'expression extraordinaires. Ses harmonies sont assez fréquemment singulières et antiques, mais elles ont de l'éclat et du corps. Il dispose aussi les terminaisons de ses morceaux d'une manière parfois surprenante et étrange, mais certainement aussi très intéressante... [1].

1. AMBROS, *Geschichte der Musik*, t. III, p. 173.

# ESSAI

# SUR LES ORIGINES DE LA MUSIQUE DESCRIPTIVE

La prépondérance accordée par un grand nombre de compositeurs, et principalement, depuis 1850, par les héritiers de Berlioz et de Liszt, à l'élément littéraire sur l'élément musical, dans les œuvres mêmes qui ne font point appel au concours direct des paroles, a suscité de multiples discussions sur le pouvoir expressif et descriptif de l'art des sons, sur la « peinture musicale », et sur les limites de la poésie et de la musique. Il n'est pas toujours arrivé que les dissertations les plus volumineuses ou les plus affirmatives dans un sens ou dans l'autre fussent appuyées sur les recherches historiques qui sembleraient devoir être regardées en pareille matière comme l'unique point de départ possible et raisonnable. En général, on a vu sur ce sujet la plupart des esthéticiens se guider sur des doctrines philosophiques établies *a*

*priori*, et dont ils se contentaient de montrer la négation ou la confirmation dans quelques œuvres classiques [1], sans beaucoup s'inquiéter de savoir si ces œuvres se rattachaient à d'autres par une filiation suivie, et si le faisceau d'idées et de procédés artistiques par où elles se ressemblaient ne formait point une sorte de langage traditionnel, lentement constitué par plusieurs générations de musiciens.

Les écrivains mêmes qui, en présence des progrès et de la vogue du « poème symphonique », ont, depuis quelques années, abordé le problème de la musique descriptive par son côté historique, n'ont guère encore essayé de remonter aux origines. M. Wilhelm Tappert, dans le chapitre de ses « études musicales » intitulé « Zooplastique en musique » [2], où il a rassemblé les notations du chant, du cri ou de l'allure des animaux chez un grand nombre de compositeurs, n'a presque pas cité d'exemples du XVI^e^ siècle. M. Jules Carlez et M. Adolphe Jullien ont commencé à Lully leurs articles sur « les musiciens paysagistes » et sur « la musique

1. C'est ainsi qu'ont procédé les écrivains de l'école philosophique depuis VICTOR COUSIN dans son célèbre livre *Du vrai, du beau, du bien*, jusqu'à M. EDMOND GOBLOT, dans son article : *La Musique descriptive* de la *Revue philosophique*, 26e année, 1901, p. 58 et suiv.

2. W. TAPPERT, *Musikalische Studien*, Berlin, 1868, in-8°.

pittoresque »[1]. On ne peut mentionner que pour mémoire le petit livre de Johannès Weber[2]. M. R. Hohenemser, en examinant théoriquement la possibilité de la description dans la musique à programme, s'est abstenu d'en retracer l'historique[3]. M. Wœlfflin, qui a divisé son travail par matières, en s'occupant successivement des traductions musicales de l'orage, du chant des oiseaux et du bruit des cloches, n'est pas remonté au delà de l'époque classique[4]. De même, M. M. Griveau, au sujet de l'interprétation de l'orage[5]. M. Max Vancsa a pris dans la musique instrumentale du XVIIe siècle le point de départ de ses articles sur l'histoire de la musique à programme[6], en se bornant à

1. J. Carlez, *Les Musiciens paysagistes*, dans les *Mémoires de l'Académie de Caen*, année 1870, p. 216 et suiv. — Ad. Jullien, *Airs variés*, Paris, 1877, in-12°, p. 137 et suiv.

2. J. Weber, *Les Illusions musicales*, Paris, 1883, in-12° ; 2e édit., 1900, in-12.

3. R. Hohenemser, *Ueber die Programmmusik*, dans les *Sammelbænde der Internationalen Musikgesellschaft*, t. I, 1899-1900, p. 307 et suiv.

4. E. von Woelfflin, *Zur Geschichte der Tonmalerei*, dans les *Sitzungsberichte der philos. philol. histor. Klasse der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu München*, années 1897 et 1898.

5. Maurice Griveau, *L'interprétation artistique de l'orage* dans la *Rivista musicale Italiana*, vol. III, année 1896, p. 684 et suiv.

6. Dr Max Vancsa, *Geschichte der Programmmusik*, dans la revue *Die Musik*, 2e année, 1902-1903. t. IV, p. 323 et suiv., 403 et suiv.

une courte énumération de quelques œuvres précédentes [1]. M. Wilhelm Klatte, en reprenant le même sujet, n'a guère traité moins brièvement l'époque de la Renaissance [2]. M. Karl Nef, bien informé des œuvres du XVI^e siècle, s'est limité au domaine spécial des descriptions musicales de batailles [3], dont s'est occupée récemment M^me Elsa Bienenfeld [4].

M. Frederick Niecks, dans le gros livre qu'il vient de consacrer à la musique à programme, n'a cru devoir accorder que six pages aux œuvres anciennes [5].

Les mêmes questions ont été souvent touchées relativement à des maîtres ou à des

1. Le D^r Vancsa a eu la main malheureuse en rangeant les *Motetti del frutto* et les *Motetti del fiore* parmi les œuvres de musique descriptive, et en les attribuant à Nicolas Gombert, tandis que ces célèbres recueils, très rares, il est vrai, mais souvent décrits, sont des collections de morceaux religieux de différents compositeurs.

2. W. Klatte, *Zur Geschichte der Programmmusik*. Berlin, s. d. (1905), in-12 (VII. Bd. de la collection *Die Musik*, hrsg. von Richard Strauss).

3. Karl Nef, *Schlachtendarstellungen in der Musik*, dans *Die Grenzboten*, année 1904, t. III, p. 280 et suiv.

4. Elsa Bienenfeld, *Ueber ein bestimmtes Problem der Programmmusik* dans le *Bulletin mensuel* de la Société internationale de musique, 8^e année, 1906-1907, p. 163 et suiv. — On voudra bien nous permettre de dire que nous avons autrefois fait paraître un petit essai sur *Les Batailles en musique* dans le *Guide musical* des 23 février, 1^er et 8 mars 1888.

5. F. Niecks, *Programmusic in the last four centuries*. Londres, s. d. (1907), in-8°.

ouvrages déterminés : mais l'histoire des origines de la musique descriptive reste encore à écrire.

Le travail que nous présentons au lecteur n'a pas, certes, la prétention de combler une telle lacune, et de dire d'un seul coup le dernier mot sur un ordre de faits que la philosophie n'est pas près d'expliquer, non plus que l'érudition n'est assurée d'en pouvoir jamais éclairer toutes les obscurités historiques. Pour au moins éviter quelques-unes de celles qui résultent d'un malentendu, il n'est meilleur moyen que de s'entendre au préalable sur une bonne définition. Nous prions donc le lecteur de n'attendre de nous rien qui concerne la musique *expressive*, la peinture musicale, ou *Tonmalerei* des esthéticiens allemands, mise au service de l'expression des émotions. Nous nous occuperons exclusivement de la musique *imitative* ou *descriptive*, dans laquelle le compositeur s'inspire des bruits extérieurs, ou s'efforce de suggérer à l'auditeur, par des sons, des images visuelles, et de représenter des objets ou des actes réels, plutôt que de traduire l'impression produite par ces objets ou ces actes sur l'imagination. Cette conception picturale de la musique descriptive, cette recherche immédiate de l'imitation de la nature, a été le premier stade du long développement historique de la musique

à programme. Nous en arrêterons provisoirement l'étude à la fin du XVI^e siècle.

## I

Si nous demandons aux écrivains du XVIII^e siècle de nous renseigner sur les origines de la musique descriptive, ils ne se montreront nullement embarrassés pour nous répondre qu'elle fut inventée dans le Paradis terrestre. Dom Caffiaux, traitant de l'histoire de la musique « depuis la naissance du monde jusqu'à la prise de Troie », examine « si Adam était musicien »[1]. A la vérité, dit-il, « il seroit difficile de fixer la première époque de la musique, si l'on ne parloit qu'aux philosophes, aux algébristes, aux géomètres, aux mathématiciens, à ces hommes de calcul et de combinaisons qu'on ne persuade que la règle et le compas à la main. Mais si des conjectures vives et frappantes peuvent quelque chose sur des esprits raisonnables, je ne vois pas qu'on puisse se dispenser de croire que l'époque de la création du premier homme n'ait été celle de la musique. »

1. Dom Caffiaux (1712-1777), religieux bénédictin, connu surtout par son *Trésor genealogique*, n'a ni publié ni terminé son *Histoire de la musique*, dont le ms., sensiblement différent de la description qu'en a donné Fétis, existe à la Bibliothèque Nationale de Paris.

C'est, ajoute Dom Caffiaux, « le sentiment du P. Parran, jésuite, du baron des Coutures, et de plusieurs autres écrivains »[1].

Il reste à savoir par quelle voie notre premier père fut conduit à une si belle invention. Adam, selon le savant religieux, « entend autour de lui les oiseaux former des concerts que la nature seule leur a appris. Seroit-il insensible à cette mélodie ? ou plutôt ne chercheroit-il pas dans son propre organe à rendre des sons qu'il entend si souvent répéter ? Peut-être même que les divers sons que la nature faisoit retentir de toutes parts pouvoient lui faire naître l'idée de réduire en art et de transmettre à la postérité une science dont il avoit apporté les premiers principes en voyant le jour ».

Il y avait dans ces « conjectures » de Dom Caffiaux un essai curieux de conciliation entre les traditions païennes de Lucrèce et la doctrine de saint Thomas d'Aquin[2] : le P. Martini devait

1. Les ouvrages auxquels fait allusion Dom Caffiaux sont le *Traité de la musique théorique et pratique* du P. PARRAN imprimé à Paris en 1646, et *La Morale universelle*, de JACQUES PARRAIN, baron des Coutures. Paris, 1687.

2. Au livre V du poème de LUCRÈCE, *De natura rerum*, se lit un passage sur l'origine de la musique : « Le chant flexible des oiseaux fut imité par la voix longtemps avant qu'une suave mélodie s'unît aux vers faciles pour charmer l'oreille des humains », etc. — La doctrine de saint Thomas énoncée dans sa *Somme*, part. I, quest. 94, art. 3, consistait à affirmer qu'Adam avait sur toutes choses « la science

s'en tenir à celle-ci, sans d'ailleurs y donner beaucoup plus qu'une adhésion tacite [1]. Quant à Gresset, en sa qualité de poète, et bien qu'il écrivît en simple prose son *Discours sur l'harmonie* [2], il préférait attribuer à la femme l'honneur d'une si belle découverte : « Consultons les archives du monde, s'écrie-t-il avec emphase. Dès qu'Eve eut entendu les gracieux accents des oiseaux, devenue leur rivale, elle essaya son gosier ; bientôt elle y trouva une flexibilité qu'elle ignorait, et des grâces plus touchantes que celles des oiseaux mêmes ».

Nous ne nous attarderons pas à des citations qui n'ont de l'histoire que le nom. C'est à une époque à peine éloignée de nous de quelques siècles, et dans les contrées de l'occident latin, que nous nous bornerons à chercher les plus anciens essais de véritable musique descriptive.

Le premier musicien qui s'écria : « Et moi aussi, je suis peintre ! » se perd dans la foule anonyme des musiciens du moyen âge. Peut-être était-ce l'un de ces moines, retirés dans la paix des cloîtres, qui, entre les longs offices de

infuse ». Le P. Mersenne et le cardinal Bona sont partis de ce principe pour lui attribuer la connaissance de la musique.

1. G.-B. Martini, *Storia della musica*. Bologna, 1757, vol. I, p. 14.

2. Ce petit ouvrage de Gresset, publié à Paris en 1737, a été reproduit dans les éditions de ses œuvres.

jour et de nuit, s'occupaient à enluminer des manuscrits et à composer des séquences.

On pourrait aisément découvrir dans le répertoire du chant grégorien de nombreux exemples de commentaire ou de description par le chant d'un mot ou d'une phrase du texte ; ce ne seraient pas seulement les formules vocalisées qu'appellent naturellement les idées de jubilation ou d'exaltation, les mentions d'une clameur qui s'élève dans la nuit, ou d'une voix qui résonne aux oreilles [1], mais bien encore des images figurées, comme celle des divers langages parlés par les Apôtres, dans l'*Alleluia* de la Pentecôte, *Loquebantur variis linguis*, où le mot *variis* est marqué par la répétition d'un même dessin sur des degrés différents de l'échelle ; ou la valeur donnée au mot *adducentur* dans le courant, et surtout à la fin du Trait de la messe du commun des Vierges. Si ces fragments mélodiques ressortent évidemment de ce que l'on appelle la « peinture musicale », on n'y voit cependant que le côté abstrait de cette peinture, la spécification d'une idée et non pas la représentation d'un phénomène ou la narration

1. Alleluia : *Quinque prudentes virgines*, de la fête de sainte Agnès, sur les mots : « Media autem nocte clamor factus est ». -- Trait : *Domine, Deus virtutem*, de la fête du S. Nom de Jésus, sur les mots : « Sonet vox tua in auribus meis ».

d'un fait. Ceci est au contraire ce que l'on croit deviner dans l'une des séquences attribuées à Notker, le célèbre religieux de Saint Gall, au IXe siècle, qui commence par les mots : *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, et qui passe pour lui avoir été inspirée par le bruit monotone et régulier d'une roue de moulin [1]. Une petite formule ondulatoire, plusieurs fois ramenée dans la pièce, en serait un souvenir.

Les intentions expressives révélées souvent dans les mélodies grégoriennes ne doivent pas se confondre dans nos recherches avec les intentions imitatives. Celles-ci furent, dans le chant profane, suggérées aux musiciens par les poètes ou par l'ambiance d'une époque où s'éveillait de toutes parts ce que l'on est convenu d'appeler « le sentiment de la nature » : une disposition à ressentir le charme, à comprendre la beauté, à pénétrer le sens du monde extérieur, et à vouloir en décrire, en reproduire, en interpréter l'aspect matériel et la signification morale ou mystique. Bien avant que, à l'époque de la Renaissance, le « Pétrarquisme » soit venu stimuler sur ce point la poésie française, l'art médiéval s'appliquait déjà sincèrement à l'étude

1. SCHUBIGER, *Die Sängerschule St. Gallens*. Einsiedeln, 1858, in-4°, p. 54, ex. noté n° 23. — *Variae preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectæ*, 4e édit. Solesmes, 1896, in-8°, p. 156.

des phénomènes de la nature, et si la littérature didactique et la peinture de paysage ne formaient pas encore de « genres tranchés », elles existaient en puissance[1]. Par les monuments plastiques et scripturaux de cette époque féconde, il serait aisé de montrer les hommes du moyen âge attentifs aux spectacles naturels et à la vie des plantes et des animaux, entremêlant, dans les « Bestiaires » aussi bien que dans les bas-reliefs, l'observation directe avec les traditions bibliques et les légendes fabuleuses. Comme les poètes et les conteurs, les peintres, les enlumineurs, les brodeurs situaient les personnages de leurs fictions romanesques, de leurs fresques, de leurs miniatures, de leurs tapisseries, au milieu de prés fleuris, de jardins embaumés, de forêts bruissantes, qui formaient aux aventures joyeuses ou sentimentales, aux amoureux dialogues des bergères et des pastoureux, des « gentils chevaliers » et des « dames

1. En étudiant « le sentiment de la nature dans la littérature de la renaissance française », M. J. Voigt a émis l'opinion que la peinture ne pouvait pas avoir influencé les poètes en ce sens, parce qu'à cette époque la France ne possédait pas encore « une école de paysage » (J. Voigt, *Das Naturgefühl in der Litteratur der französischen Renaissance*. Berlin, 1898, in-8°, p. 120, 121). On ne trouve pas, en effet, une « école de Paysage », cultivant le paysage en soi, chez les peintres primitifs : mais chez tous et notamment chez les miniaturistes, se dénote au moins l'*observation* de la nature, naïvement contemplée, scrupuleusement imitée.

débonnaires », un encadrement à la fois conventionnel et réaliste, tout rempli de fleurs et d'oiseaux. Il n'était point d'édifice que l'on ne décorât de motifs empruntés à une flore et une faune naïves et capricieuses, point de heaume ni de cuirasse qui ne fussent ornés de figures d'hommes ou d'animaux, de scènes de chasse ou de guerre ; toute la science du blason reposait sur l'emploi de figures stylisées de plantes ou de bêtes réelles ou fantastiques. Autour des musiciens, tout contribuait à créer une atmosphère qui devait les inciter à concrétiser l'expression de leur art en des essais d'imitation réaliste : et il était inévitable qu'ils fussent amenés par une transposition littérale des procédés des arts plastiques, à s'arrêter tout d'abord, en face des spectacles de la nature animée, à ceux qui ressortaient du domaine du son, et semblaient leur parler d'avance leur propre langage.

C'étaient, au premier rang, les concerts des oiseaux, que les poètes à l'envi célébraient. Les chansons abondaient, où le « rossignolet du bois joli » apparaissait comme un messager d'amour, et plus d'une d'entre elles est passée, au XVIe siècle, du répertoire du chant populaire dans celui de la composition polyphonique. Mais en dehors de toute traduction musicale, la littérature médiévale consacrait à la louange

des oiseaux chanteurs assez de pages pour former toute une anthologie. Tel poète se borne à des exclamations admiratives :

Deus ! con si ait biaus bois !
Li roisignors i chante,
La mavis, la callandre,
Li orious, tuit li oisel ki sont [1].

Tel autre se dit sollicité à chanter lui-même par les voix du printemps :

Quant froidure trait a fin
  Encontre la seson,
Que chantent en leur latin
  Par bois cil oiseillon,
Et verdissent cil gardin,
  Lors si [est bien] raison
Que je chant de cuer trés fin [2].

Baudoin de Condé aimait entendre

Chanter le malvis et l'aloe,
Qui en son dous chant le temps loe [3].

L'auteur du poème des *Trois Marie* ne manquait pas de consacrer aux oiseaux chanteurs quelques vers [4], et l'auteur des *Echecs amou-*

1. G. RAYNAUD. *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1883, t. II, p. 7. — Les oiseaux ici nommés sont le rossignol, l'alouette huppée (mauvis) l'alouette sentinelle (calandre) et le loriot (orious).

2. G. RAYNAUD, *ibid.*, t. II, p. 41.

3. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIII, p. 280.

4. BONNARD, *Les Traductions de la Bible en vers français*.

*reux* regardait leurs concerts comme profitables à l'homme :

> . . . . . Maint oysel ensement
> Chantent melodieusement
> Et ont, ce semble, par nature,
> L'art de musique et la mesure,
> Tant chantent de belles chansons
> En pluiseurs divers plaisants sons
> Qui aux hommes souvent prouffittent [1].

Pour décrire ces « plaisants sons », Christine de Pisan parlait de « notes », de « leçons », de « virelais » [2] ; le roi René déclarait la voix des alouettes

> Plus a droit et plus fine maistrie
> Bien reglée que nul ton d'organie
> Par musique, tel qu'on saiche noter [3],

et Jean Lemaire de Belges, employait résolument tout un vocabulaire musical pour décrire

Paris, 1884, p. 201. — Le poème des *Trois Marie* est daté de 1357.

1. Le poème des *Echecs amoureux* fut versifié vers 1370. Ses parties relatives à la musique ont été publiées par H. Abert dans les *Romanische Forschungen* de K. Vollmoller, t. XV, 1903. p. 883 et suiv. — Dans le commentaire en prose du même poème, rédigé au XVe siècle (Bibl. Nat. de Paris, ms. fr. 143), on trouve un long éloge du chant du rossignol (fol. 86).

2. *Le Dict de Poissy* (1400) dans les *Œuvres poétiques* de Christine de Pisan, publ. par M. Roy pour la Société des anciens textes français. Paris, 1891, t. II. p. 63.

3. *Œuvres complètes du roi René,* publ. par de Quatrebarbes, t, II, p. 107.

les concerts entonnés au petit jour par la troupe des oiseaux, dans le temple de Vénus[1].

Puisque, au dire des poètes, les oiseaux étaient si bons musiciens, le chemin des compositeurs se trouvait tout tracé, pour suivre leurs leçons. Comment s'y engagèrent-ils, tout d'abord ? Le troubadour Guiraut de Calenson, dans la sirvente célèbre où il donne des conseils à un jongleur, n'omet point de lui enjoindre : « Sache imiter le chant des oiseaux », de même qu'il lui recommande d'apprendre à « bien trouver et bien rimer un jeu parti », à jouer de plusieurs instruments, à faire des tours d'adresse avec des pommes et des couteaux[2]. Sans doute veut-il parler d'une imitation mécanique ou littérale : le talent d'un siffleur habile devait suffire, comme les exercices d'un bateleur ou d'un ventriloque, à récréer un public peu exigeant[3]. Passer de l'imitation pure et

1. *Œuvres de Jean Lemaire de Belges*, publ. par J. Stecher. Louvain, 1885, t. III, p. 109.

2. RAYNOUARD, *Choix de poésies des troubadours*, t. II, p. 215 et t. V, p. 168. — *Hist. littér. de la France*, t. XVII, p. 577.

3. Les siffleurs n'ont pas été admirés seulement pendant le moyen âge : l'un des divertissements préparés à Orléans pour la réception de Charles-Quint, le 20 novembre 1539, fut celui d'un siffleur caché dans un arbre du cloître Saint-Aignan, dont on avait enveloppé les branches d'étoffes vertes, pour simuler le feuillage absent ; il surprit l'empereur par son adresse à imiter le chant du rossignol (ROMAGNESI, *Histoire d'Orléans*, cité par Challamel, *Mémoires du peuple*

simple à l'interprétation artistique demandait une éducation esthétique et la possession de moyens d'exécution que devaient lentement acquérir les musiciens de l'époque médiévale. On ne voit pas qu'ils aient fait de très bonne heure des efforts en ce sens. Le petit poème latin sur le chant du rossignol, dont La Fage a publié le texte, surmonté de sa notation en lettres, d'après un ms. du XII^e siècle [1], ne peut être mentionné qu'au point de vue littéraire : le poète-musicien n'a pas tenté de rapprocher sa mélodie des insaisissables autant qu'inépuisables vocalises de « la Philomèle ». Dans les lais, chansons, rondeaux en langue vulgaire, à voix seule, notés du XIII^e au XV^e siècle, les strophes qui renferment des allusions poétiques directes au chant des oiseaux se disent sur la mélodie qui sert aux autres couplets [2]. Tout au

*français*, t. V, p. 203). — En 1773, un individu qui se faisait appeler « il Signor Rossignol » étonnait ses auditeurs par un « chant factice » qui produisait « la sensation d'une réalité frappante » (Cf. le témoignage du comte Lambert, cité dans le *Magasin pittoresque*, année 1856, p. 395).

1. J.-A. DE LA FAGE, *Essais de diphthérographie musicale*, p. 273.

2. Il en est ainsi, par exemple, pour le « lai de la pastourelle » (Voy. *Lais et descortz français du XIII^e siècle*, publiés par Jeanroy, Brandin et Aubry. Paris, 1901, in-fol., p. 139, n° XXIV) et pour les chansons : « Quand m'en venoye du bois » et « Il est venu le petit oysillon » (V. *Chansons du XV^e siècle*, publiées par G. Paris et Gevaert, exemples notés n^os 6 et 67).

plus, au xv^e siècle, une version ornée de la chanson en l'honneur du rossignol : « On doit bien aimer l'oisellet », semblerait-elle comporter, dans ses petites broderies, un certain désir de rappeler de très loin les brillantes vocalises de l'oiseau [1].

L'introduction dans l'art musical d'effets tirés du chant des oiseaux n'est donc pas due à la chanson populaire. Il faut en chercher les premières tentatives chez les contrapuntistes, et les voir puiser directement aux sources de la nature.

De toutes les agrestes mélodies qu'ils pouvaient essayer d'emprunter au petit monde des oiseaux, le plus aisé à noter, le plus nettement musical, était le chant monotone du coucou, que dans les climats tempérés l'on entend, plusieurs mois durant, jeter sans trêve sa tierce harmonieuse et sonore, à travers les mille bruits de la forêt. Il n'est pas surprenant que ce chant ait joué un rôle prépondérant dans les plus anciennes pièces de musique descriptive [2].

1. *Chansons du XV^e siècle*, n^os 109 et 109 *bis*. Pour le texte, v. p. xvi et p. 106-107. La chanson de l'oiselet était populaire au xv^e siècle. M. Gaston Paris rappelle qu'elle a été citée par Rabelais. Son texte figure au ms. de Bayeux et se retrouve en 1578 dans le *Premier livre de chansons à trois parties* publié par Ballard.

2. Quelques auteurs, et notamment M. Carl Stumpf (*Musikpsychologie in England*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. I, 1885, p. 313), assurent que le

Nous le voyons en effet apparaître au XIIIe siècle dans le célèbre canon anglais « Sumer is icumen », que tous les historiens de la musique ont cité ou reproduit [1] en l'étudiant sous son aspect le plus intéressant, qui est celui de la technique de la composition à plusieurs voix. Au point de vue de son contenu poétique, ce morceau pourrait passer pour le premier de tous les paysages musicaux, puisque son texte est absolument descriptif [2] et que les

chant du coucou varie de l'intervalle de seconde à celui de triton ; pour notre part, dans l'Est de la France, nous n'avons jamais entendu l'oiseau toucher d'autres intervalles que la tierce majeure ou mineure. On ne contestera point que ce soit, dans le plus grand nombre des cas une caractéristique de son chant, et nous verrons que la plupart des compositeurs s'y sont conformés. — Sur le rôle joué par le coucou et par son chant dans les traditions et la poésie populaires des nations germaniques et scandinaves, cfr. l'étude considérable de MANNHARDT, *Der Kuckuk*, dans la *Zeitschrift für deutsche Mythologie*, t. III. Gœttingen, 1855, pp. 209-298. Un naturaliste allemand, M. Fr. Thomas, a ouvert en 1907 sur le chant du coucou une enquête pour laquelle il sollicitait les communications des observateurs. Cfr. le *Bulletin mensuel* de la Société internationale de musique, t. VIII, 1906-1907, p. 338.

1. Nous ne rappellerons que les publications les plus récentes : *The Oxford History of music*, vol. I, *The Polyphonic period*, part. I. by H. E. WOOLDRIDGE. Oxford, 1901, pp. 326-338, avec fac-similés, et HUGO J. CONRAT, *Il più antico dei canoni conosciuti*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. XI, 1904, pp. 500-514 ; et l'article de Rockstro dans la 2e édit. du *Dictionary of music*, de Grove, t. IV, 1908, pp. 747-754.

2. « L'été est revenu, le coucou chante, les fleurs s'ouvrent,

mots « le coucou chante », y provoquent le musicien à des effets imitatifs. Or celui-ci, fort occupé de combinaisons canoniques et harmoniques très nouvelles à cette date, hésite dans sa notation du motif de l'oiseau. Au lieu de s'en tenir aux sauts descendants de tierce ou de seconde, qui paraissent principalement dans la partie finale de la plus ancienne version du morceau, il se trouve, par la texture de son difficile travail, conduit à employer aussi des intervalles ascendants, lesquels, placés également sur les syllabes caractéristiques du chant de l'oiseau, ne les traduisent plus qu'au rebours de la nature.

Cent ou cent cinquante ans plus tard, sur les limites du XIV^e et du XV^e siècle, alors que se forment simultanément dans chaque contrée de l'Europe occidentale des écoles ou des groupes de compositeurs, on voit éclore presque en même temps et presque de toutes parts des œuvres de musique descriptive. Elles ne s'inspirent pas toutes uniquement des tableaux de la nature ; quelques contrapuntistes s'essaient à recueillir les bruits d'une chasse, d'un marché, d'une bataille. Nous dresserons premièrement une liste de quelques pièces antérieures à l'année 1420 environ, qui font allusion au

les bois reverdissent, dans la prairie bondissent les agneaux, etc. »

chant ou au vol des oiseaux, et aux cris de divers animaux[1].

### TEXTES ITALIENS

1. *Agnel son bianco e vo belando*, à 2 voix, texte de Francesco Sacchetti, musique de Giovanni de Florence. — Florence, Bibl. Laurent., ms. Pal. 87, fol. 1 ; Paris, Bibl. Nat., ms. ital. 568, fol. 18 v° et ms. fr. nouv. acq. 6771, fol. 12 v°. — Texte publié par Cappelli[2], fac-simile de la notation publié par Gandolfi[3].

2. *Alba colomba*, à 3 voix, musique de Bartolinus de Padua. — Florence, Pal. 87, fol. 105 v° ; Paris, fr. n. a. 6771, fol. 19 v° ; British Museum, add. mss. 29987, fol. 11 v°. — Texte publié par Carducci[4].

3. *Como da lupo pecorella presa*, à 2 voix, texte de Nicola Soldanieri, musique de Donatus de Flo-

1. Les mss. cités ci-après ont été décrits par M. Johannes Wolf, qui en a donné les tables et de nombreux extraits en fac-simile et en notation moderne dans sa *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*. Leipzig, 1904, 3 vol. in-8°. — D'importantes corrections et additions aux descriptions et aux textes de M. Joh. Wolf ont été apportées par M. Fr. Ludwig, dans son compte rendu de cet ouvrage, inséré dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, t. VI, 1904-1905, p. 597 et suiv.

2. CAPPELLI, *Poesie musicali del secolo XIV, XV et XVI*. Bologne, 1868, in-12°, p. 32.

3. R. GANDOLFI, *Illustrationi di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*, 1892, tav. VII.

4. G. CARDUCCI, *Opere*, vol. VIII (*Studi letterari*). Bologne, 1893, in-8°, p. 362.

rentia. — Florence, Pal. 87, fol. 78. — Texte publié par Carducci [1].

4. *Girando un bel falcon*, à 2 voix, anonyme. — Paris, ital. 568, fol. 138 v°.

5. *I fu gia usignuolo*, à 2 voix, texte de Nicola Soldanieri, musique de Donatus de Florentia. — Flor. Pal. 87, fol. 73 v°; Paris, ital. 568, fol. 17 v°. — Texte publié par Carducci [2].

6. *Lucida pecorella*, à 2 voix. musique de Donatus de Florentia. — Florence, Pal. 87, fol. 73 v°; Bibl. Naz. ms. Panciat. 26, fol. 84; Paris, ital. 568, fol. 14 v°. — Texte publié par Carducci [3].

7. *Sotto verdi freschetti molto augelli*, à 2 voix, musique de Ghirardellus de Florentia. — Florence, Pal. 87, fol. 26 v°; Panciat. 26, fol. 89; Paris, ital. 568, fol. 26 v°.

8. *Un bel girfalco*, à 2 voix, texte de Nicola Soldanieri, musique de Donatus de Florentia. — Florence, Pal. 87, fol. 71 v°; Paris, ital. 568, fol. 15 v°. — Texte publié par Trucchi [4]; fac-simile de la notation publié par Gandolfi [5]; fac-simile et traduction en notation moderne, publiés par Joh. Wolf [6].

9. *Un bel sparver*, à 2 voix, musique de Jacobus de Bononia. — Florence, Pal. 87, fol. 9 v° et Panciat. 26, fol. 74; Paris, fr. n. a. 6771, fol. 4 v°. — Fac-simile et traduction en notation moderne, publiés par Joh. Wolf [7].

1. Carducci, *Opere*, vol. VIII, p. 374.
2. *Ibid.*, p. 365.
3. *Ibid.*, p. 391.
4. Trucchi, *Poesie italiane inedite*, vol. II, p. 195.
5. Gandolfi, tav. XII.
6. J. Wolf, t. III, p. 114.
7. *Ibid.*, p. 97.

10. *Un cane, un'occa e una vecchia pazza*, à 2 voix, musique de Donatus de Florentia. — Florence, Pal. 87, fol. 74 v°. — Texte publié par Carducci [1].

11 et 12. *Uselletto selvaggio*, deux pièces à 3 voix, musique de Jacobus de Bononia. — Florence, Pal. 87. ff. 12 et 13, et Panciat. 26, fol. 69 et 73; Paris, ital. 568, fol. 43 v° et fr. n. a. 6771, ff. 7 et 8; Londres, Brit. Mus., add. mss. 29987, fol. 15. — Texte publié par Trucchi ; fac-simile et traduction en notation moderne publiés par Joh. Wolf [2].

### TEXTES FRANÇAIS

13. *En ce gracieux temps joly*, à 3 voix ; sous le nom de « Selesses Jacopinus » (appelé ailleurs Jacob Selenches), dans le ms. de Modène, Est. L, 568, fol. 26 v° ; anonyme dans le ms. de Paris, fr. n. a. 5771, fol. 57 v°, et dans le ms. de Padoue 1115.

14. *Hé, tres doux rossignol joly*, à 3 voix ; sous le nom de Borlet dans le ms. de Chantilly, musée Condé 1047, fol. 54 v° [3] ; anonyme dans le ms. de Paris, fr. n. a. 6771, fol. 53 ; le même se trouvait dans le ms. de Strasbourg [4].

1. CARDUCCI, vol. VIII, p. 382. — On trouvera dans le même vol. de nombreux extraits d'autres pièces de mss. de Florence, dont le texte littéraire se rapporte directement ou indirectement aux animaux.

2. J. WOLF, t. III, p. 99 et 101.

3. V. sur ce ms. le catalogue publié sous la direction de M. LEOPOLD DELISLE : *Chantilly, le Cabinet des livres, manuscrits*, t. II, p. 277 et suiv. ; J. WOLF, *Geschichte*, t. I, p. 328 et suiv. ; LUDWIG, p. 599 et p. 611 et suiv.

4. Le ms. de Strasbourg, qui a péri dans les incendies

15. *La corneille quil hat*, 3 voix, anonyme. — Paris, ms. fr. n. a. 6771, fol. 81.

16. *Onques ne fu si dure departie*, 3 voix, anonyme. — Paris, ms. fr. n. a. 6771, fol. 67 v°.

17. *Or sus, vous dormez trop*, 3 voix, anonyme. — Paris, ms. fr. n. a. 6771, fol., 78 v°, et ital. 568, fol. 123. — Londres, Brit. Mus., add. ms. 29987, fol. 76 v°. — Dans le ms. de Paris ital. 568 et dans le ms. de Londres, cette chanson comporte une seconde partie : *Or tost, naquaires*.

18. *Or sus, or sus, de p. sus tous les aultres*, ms. de Pavie 51, fol. 67[1].

19. *Par maintes foys ay oy recorder*, 3 voix, musique de Jean Vaillant. — Ms. de Chantilly, f. 60. Le même morceau, réduit à 2 voix par la suppression du contraténor, avec le texte « Per moutes foys » au tenor, et un texte allemand « Der may mit lieber zal » figure parmi les œuvres du Minnesinger Oswald von Wolkenstein dans le ms. de Vienne, bibl. imp. 2777, et a été deux fois publié

du bombardement de 1870, a été sommairement décrit par Aug. Lippmann, *Essai sur un ms. du XV^e^ siècle* découvert dans la bibliothèque de la ville de Strasbourg, dans le *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*, 2^e^ série, t. VII, 1869, p. 73 et suiv. et par M. P. Meyer, *Notice sur un ms. brûlé* ayant appartenu à la bibliothèque de Strasbourg, dans le *Bulletin de la Société des anciens textes français*, t. IX, 1883, p. 55 et suiv. Voy. aussi sur ce ms. Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik im Elsass*, Strasbourg, 1911, in-8°, p. 85 et suiv.

1. Nous ne connaissons de cette chanson qu'un texte littéraire obscur, publié par A. Restori dans son étude sur *Un codice musicale pavese*, inséré dans la *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. XVIII, 1894, p. 381 et suiv.

sous le nom de Wolkenstein [1]. M. Ludwig l'a restitué à Jean Vaillant [2].

20. *Plasanche or tost*, à 3 voix, sous le nom de Pykyni dans le ms. de Chantilly, fol. 55; anonyme dans le ms. de Paris, fr. n. a. 6771, fol. 62 v°.

Il convient d'ajouter à ces quelques indications la mention du fragment que Fétis a publié d'après un débris de ms. faisant partie de sa collection [3]. Ainsi que l'a fait remarquer M. Ludwig [4], ce fragment, « il est temps qu'il rousignols », etc., reproduit une phrase du texte de la pièce de Jean Vaillant, « Par maintes foys », avec une autre musique.

Une remarquable diversité apparaît dans la manière dont ce petit nombre de musiciens d'une même époque conçoivent et interprètent des sujets analogues soit quant au fond, soit quant aux détails. A ne considérer d'abord que les contrapuntistes italiens [5], on les voit tantôt

1. *Œuvres de Oswald de Wolkenstein*, publiées par Oswald Koller et Jos. Schatz, dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, 9e année, 1re partie, 1902, in-fol., p. 179. — J. Wolf, *Geschichte der Mensural Notation*, t. III, p. 186.
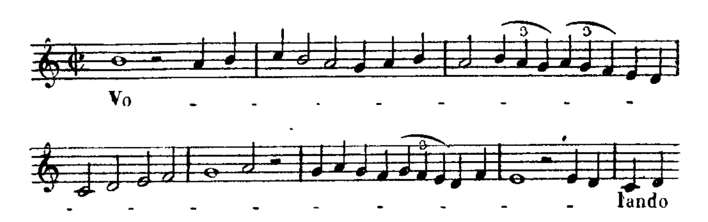
2. Ludwig, ouvr. cité, p. 613.

3. Fétis, *Histoire générale de la musique*, t. V, p. 300.

4. Ludwig, ouvr. cité, p. 499.

5. Voyez sur ces musiciens l'étude de M. J Wolf, *Florenz in der Musikgeschichte des XIV. Jahrhunderts*, insérée dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* t. III, 1901-1902, p. 599 et suiv.

introduire dans leur composition une imitation directe du cri des animaux : le bêlement des agneaux, sur la syllabe répétée, *be*, *be*, *be*, dans les pièces *Agnel son bianco*, — *Come da lupo*, — *Lucida pecorella* ; l'aboiement du chien, *té*, *té*, dans *Un cane*, *un'occa*, et dans une chasse qui sera citée plus loin ; le cri d'un oiseau de proie, *cro*, *cro*, dans *Girando un bel falco* ; — tantôt souligner par un dessin musical qui fait image le passage de la poésie où il est parlé du vol de l'oiseau, comme dans *Un bel girfalco* et *Un sparver* :




En d'autres morceaux, c'est simplement par l'allure coulante et ornée de ses thèmes que le compositeur s'efforce de rivaliser en quelque sorte symboliquement avec la mélodie des oiseaux, et d'égaler le charme de leurs concerts tout en renonçant à les reproduire. Dans le texte des deux pièces de Jacopo de Bologna, *Uselletto selvaggio*, vient s'ajouter une intention railleuse, née de l'opposition du chant

des oiseaux à celui des mauvais musiciens, qui croient bien chanter parce qu'ils crient fort. Les « doux versets » des oiseaux sauvages ne servent que de point de départ ; le compositeur les invoque pour caractériser de mélodieuses chansons, dites d'une belle façon ; c'est donc par l'excellence de la phrase musicale qu'il voudra les interpréter fictivement, et comme l'une des habiletés les plus haut prisées chez les chanteurs est la souplesse de la voix, il emploiera de légères vocalises, de longues formules mélismatiques. Les pièces : *Alba colomba*, *I fu gia usignolo*, *Sotto verdi freschetti*, et d'autres encore, traduisent mélodiquement dans un esprit allégorique analogue les allusions de leurs textes à la musique des oiseaux.

Chez les compositeurs français de la même époque se remarque une tendance plus explicitement réaliste. Au lieu de symboliser par des vocalises recherchées le langage des oiseaux, ils multiplient dans leurs textes les onomatopées imitatives, et dans leurs compositions de petits thèmes qui visent à reproduire les inflexions caractéristiques du chant de chaque espèce. Pour le rossignol, ils emploient les syllabes : *oçi*, *oçi*[2] ; pour le coucou, son nom ;

1. « Pendant tout le moyen âge, dit M. P. Meyer, le chant du rossignol est représenté par *ochi* et *oçi*. On ne s'est pas

pour l'alouette, les mots : *que dit Dieu, que te dit Dieu ;* en les faisant résonner au milieu de leur contrepoint vocal, ils s'en servent pour préciser les contours d'un petit tableau musical. C'en est un, que la chanson de Jacques Selenches, sur ces vers :

En ce gracieux temps joly
En un destour l'aray oy
Si doulcement
Et plus tres joliement
Qu'onques ne vis
Le rossignolet liement
Chanter oçi, oçi, oçi.
Ains d'avril part il y avoit
Un oiselet qui tousiours crioit
A haute vois
Coucou, coucou,
S'alant de buisson en buisson.
Ne point taire ne se voloit
Mais tousiours plus fort cantoit
Dedans le bois
Et ne disoit autre canson :
Coucou, coucou.
Adonc tantôt je m'en parti
Et m'en alay sans nul decri
Apertement,
Vers le rossignol bel et gent
Que j'aimoy
Et l'escoutay gaillardement
Disant oçi, oçi, oçi.

fait faute de jouer sur le double sens de ces deux syllabes ». V. *Bulletin de la Société des anciens textes français*, t. VIII, 1882, p. 71, et les exemples fournis par Lacurne de Sainte-Palaye et par F. Godefroy dans leurs deux *Dictionnaires de l'ancienne langue française*.

Non seulement les syllabes imitatives reçoivent un dessin musical approprié, mais le compositeur cherche visiblement à faire image dans l'allure mélodique de la phrase notée sur les mots : « s'alant de buisson en buisson ».

On retrouve la notation du chant du coucou dans la pièce anonyme *la corneille*, et dans celle de Jean Vaillant, sur le vers :

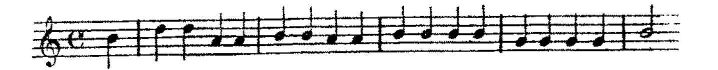
> Par maintes foys ay oy recorder
> Du rosignol la douce melodie,
> Mais vesi veult le coucou acorder,
> Ains veult chanter contre ly, par envie,
> Coucou, coucou, coucou, toute sa vie.

Telle était la popularité du chant du coucou, que l'on vit Jean Martini, dans la seconde moitié du xv[e] siècle, en faire le thème d'une messe ; il le note, au ténor, dans chacun des morceaux successifs, sous la forme d'une tierce descendante, majeure ou mineure, *fa-ré* ou *ut-la*, en variant seulement le choix des signes de durée [1]. Jean Martini écrivait cette messe du

1. Quoique cette messe, conservée dans l'un des célèbres mss. de Trente, soit encore inédite, les seules indications du catalogue thématique de ces précieux recueils suffisent à faire supposer que Martini traitait le thème du coucou pour lui-même et comme une mélodie véritable : s'il en eût été autrement, si la tierce de l'oiseau eût été partie intégrante d'un motif de chanson, la similitude du thème dans le début de chaque morceau de messe ne se bornerait pas aux deux

coucou comme son contemporain Jean Cousin sa *Missa tubæ*, à titre d'exercice contrapuntique. Cette idée, étrange à nos yeux, était bien dans l'esprit du xv^e siècle, et ne doit être jugée que dans une mesure distante de notre critère moderne. Mieux vaut garder pour des œuvres plus rapprochées de nous un reproche de mauvais goût : Mettenleiter n'a-t-il pas rapporté que vers 1830 on chantait dans les églises de Bavière des litanies avec orchestre, composées par un certain Schalk pour le prince de Tour et Taxis, et dans lesquelles une flûte, pendant toute la durée de l'*Agnus Dei*, imitait obstinément le chant du coucou [1] ?
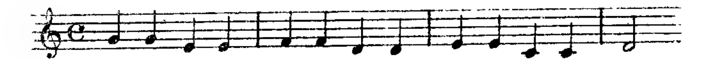
Dans l'impossibilité où ils se trouvaient de noter les variations du rossignol, les contrapuntistes se bornaient, d'ordinaire, à les abréger en motifs conventionnels, qui apparaissent sous des formes presque semblables dans la chanson *Onques ne fu*, — chez Jean Vaillant, dans la chanson *Par maintes foys :*



premières notes. Voy. le catalogue des mss. de Trente, dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, 7^e année. *Trienter Codices*, vol. I. Vienne, 1900, in-fol., p. 67, n^os 1145-1149.

1. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, p. 281.

et chez l'auteur de la chanson, *Hé, très doux rossignol joly :*



Mais si l'imitation du chant des oiseaux tient une grande place dans cette pièce, elle n'en forme cependant pas le sujet, qui est un petit poème amoureux. Il en est de même pour plusieurs chansons, et notamment pour celle : *Or sus, vous dormez trop*, dont nous retrouverons le souvenir chez les maîtres du XVI[e] siècle, et dans laquelle le chant de l'alouette annonce le lever du jour ; une seconde partie, *Or tost, naquaires*, jointe dans deux manuscrits au couplet principal, ajoute au ramage des oiseaux, merle, mauvis, chardonneret, l'imitation d'une fanfare, qui sonne le réveil sur les syllabes *tytiton*, *tytiton*.

Si la musique des oiseaux avait le privilège d'inspirer directement et fréquemment les musiciens du moyen âge, on les voyait aussi puiser à d'autres sources les éléments de leurs compositions descriptives. Telles étaient les descriptions musicales de chasses, dont un exemple intéressant a été publié en partition moderne par M. Johannes Wolf[1], — une

1. J. WOLF, *Florenz in der Musikgeschichte*, etc., dans les

pièce à trois voix de Ghirardellus de Florentia, *Tosto che l'alba*, contenue dans les mss. de Florence, Pal. 77, et de Paris, ital. 568. Les hypothèses tant soit peu hardies qui ont été récemment présentées relativement à la participation des instruments dans l'exécution des pièces vocales du moyen âge ne peuvent nulle part sembler plus vraisemblables que dans cette composition, où les voix, après avoir appelé et excité les chiens, annoncé et poursuivi le cerf, proclament sa capture aux sons du cor.

A côté de cette chasse, M. J. Wolf a publié, d'après le même ms. de Florence, une curieuse composition de messer Nicola Zacharias [1], — un chantre pontifical vers 1420, — dans laquelle ce contrapuntiste a entrepris de représenter musicalement la confusion bruyante des offres et des demandes de la foule dans une foire ou un marché. Déjà dans le XIIIe siècle, l'un des musiciens du ms. de Montpellier avait tenté l'esquisse d'un tableau analogue, et choisi pour ténor d'un motet à trois voix un cri de marchand en plein vent : « Fraise nouvelle ! mûre franche ! ». Ce cri, quatre fois répété, soutenait les deux autres parties, dont

*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, t. III, p. 629.

1. *Ibid.*, p. 618 et suiv.

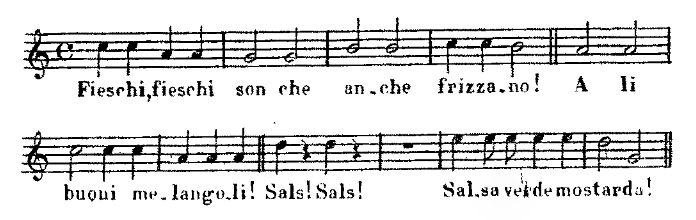
l'une a pour texte l'énumération des denrées que l'on peut trouver à Paris :

> A Paris, soir et matin
> Truev'on bon pain et bon cler vin.

Coussemaker, en étudiant le ms. de Montpellier, n'avait pas aperçu tout l'intérêt de ce morceau, sur lequel l'attention a été appelée par Pierre Aubry, qui le désigne comme « le plus ancien essai d'esthétique réaliste dans l'histoire musicale »[1] : il précède, en effet, de plus d'un siècle, le morceau de Zacharias.

Dans celui-ci, les trois voix sont simultanément chargées de représenter les vendeurs, les acheteurs, les passants, les commères. Il n'y a pas à mettre en doute que les intonations habituelles des annonces de marchands ne soient littéralement notées, tant la plupart sont proches d'une déclamation naturelle : et par conséquent le travail de Zacharias a consisté principalement, comme celui des déchanteurs, à rassembler et à « faire marcher ensemble » plusieurs thèmes donnés, souvent très simples et de très près apparentés les uns aux autres. Il suffit d'en détacher un ou deux de l'ensemble :

1. Pierre Aubry, *Vieilles chansons françaises du XIIIe siècle*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, t. XIII, 1907, p. 33.




Dans ce dernier cri s'aperçoit un artifice dont plus tard maint compositeur devait user pour obtenir des effets burlesques : la suspension du sens d'un mot sur sa première syllabe répétée. L'assemblage de ces petits segments mélodiques était donc combiné quelquefois en vue d'effets comiques autant que d'effets descriptifs ; mais ce que le musicien poursuivait avant tout, c'était le rendu de la vie. Si Zacharias ne dispose que de trois voix, si son œuvre reste harmoniquement simple, maigre, maladroite, il s'efforce d'y jeter une animation suffisante pour illusionner tant soit peu l'auditeur. Chaque partie vocale se compose, non pas du développement suivi d'un ou deux thèmes, mais de la succession rapide, hachée, incohérente, de petites phrases diverses; chaque chanteur joue plusieurs rôles, appelle, marchande, refuse, s'interroge et se répond à lui-même. Jannequin, cent ans plus tard, ne procédera pas autrement; et, sauf qu'ils ont à leur service toute une armée de choristes, les compositeurs modernes, dans

les scènes de marché de leurs opéras et opérettes, se montrent à peine un peu plus réalistes que le vieux chantre papal.

Sur le terrain des « batailles en musique » on peut trouver aussi des prédécesseurs à Jannequin. Le fait n'a rien d'inattendu, si l'on songe à la part alors revendiquée par l'élément militaire et chevaleresque dans la vie publique et privée, et si l'on se reporte aux récits, aux monuments de cette époque, qui nous offrent de la guerre une image si différente de celle à laquelle nous sommes aujourd'hui accoutumés. Depuis que « les progrès de la science » ont permis d'organiser de monstrueuses tueries, où des armées entières peuvent se détruire sans se voir, en se servant d'engins compliqués et sûrs comme des instruments de précision, on a peine à se figurer ce qu'étaient les combats d'autrefois, dans lesquels les calculs de l'ingénieur ne venaient guère en aide à la bravoure de l'homme, et où le son terrible des mines et du canon n'étouffait pas les clameurs des cris de guerre et les éclats des trompettes. Il faut lire dans les vieux chroniqueurs le récit de ces mêlées où « le bruit de la noise était si grand, qu'il sembloit que la terre fondist ». Chaque corps de troupe, chaque compagnie avait son cri particulier, devise, invocation religieuse, nom d'un état, d'une ville ou d'un prince ; de

la vigueur avec laquelle les hommes le poussaient, on augurait de leur courage : « Comme le bruit et le tintamarre que le tonnerre fait dans les nues, en même temps que le carreau de la foudre vient de se lancer sur la terre, ajoute beaucoup à l'étonnement que ce météore a coutume de former dans les esprits, il en est de même des cris des soldats qui vont à la charge ; car ces voix confuses poussées avec allégresse augmentent l'effroi et l'épouvante des ennemis, qui les prennent pour des preuves indubitables de courage, le silence, au contraire, étant une marque de crainte »[1].

Ces « voix confuses » d'une bataille invitaient donc les musiciens à des essais descriptifs pour lesquels, avec les « cris d'armes », les sonneries de trompettes et de fifres, les rythmes des tambours et les chansons de soldats fournissaient des thèmes en abondance. Dans le nombre de ces dernières, qui ont été recueillies, quelques-unes n'omettent point de rappeler les bruits du combat. Tel est le second couplet de la chanson « Il fait bon voir ces hommes d'armes », dont les premiers

1. *Dissertation anonyme sur le cri d'armes*, dans la Collection de *Mémoires*, publ. par Petitot et Monmerqué. — Voyez aussi de Rochas d'Aiglun, *Cris de guerre, devises, chants nationaux.* Paris, 1890, in-8°.

vers se rapportent aux expéditions des Français en Italie :

Ruez, faulcons, ruez, bonbardes,
Serpentines et gros canons.
Et montez sus chevaux et bardes,
Sonnez, trompettes et clairons,
Affin que bon butin gaingnons
Et que puissions bon bruit acquerre.
Entre nous, gentilz compaingnons,
Suyvons la guerre ! [1].

La mélodie de cette chanson ne révèle pas d'intentions imitatives. La plus ancienne bataille en musique que nous ayons pu découvrir ne remonte qu'à l'époque de Dufay ou d'Ockeghem (fin du XV^e siècle). C'est une chanson italienne anonyme, à trois voix, contenue dans le ms. fr. 15123 de la Bibliothèque nationale de Paris. Le musicien n'a pas eu le dessein d'y peindre une bataille déterminée, ni toute l'action d'une bataille et ses péripéties. Il s'est borné à grouper quelques-uns des cris poussés par les combattants.

## II

Dès les XIV^e et XV^e siècles, le principe de la musique descriptive se trouve donc admis par

1. G. PARIS et GEVAERT, *Chansons du XV^e siècle*, p. 129 et n° 128 des exemples notés.

les contrapuntistes, qui s'ingénient à le mettre en pratique par des procédés d'imitation directe. Quelles que soient la naïveté, la timidité, ou la maladresse de leurs procédés réalistes, ils en conçoivent l'application à tous les sujets dont s'empareront les maîtres du XVIe siècle : bruits de guerre, rumeurs populaires, chasse, chant des oiseaux ; il reste à Clément Jannequin et à ses rivaux le soin de reprendre tout cela, et de le créer à nouveau, en amenant ce qui n'était qu'ébauches réduites et modelages indécis, à l'état de véritables œuvres d'art.

Entre tous les musiciens du XVIe siècle, Jannequin reste personnellement l'un des plus mystérieux. C'est vers 1528 qu'il apparaît subitement, avec un livre de chansons, imprimé sans date, sans dédicace, sans la moindre indication d'origine, de fonctions, de résidence, chez Pierre Attaingnant, à Paris. Trente ans plus tard, quelques mots placés dans une épître dédicatoire enseignent qu'il se trouvait, en 1559, « en pauvre vieillesse vivant » [1]. Sa patrie, ses emplois, la durée de sa vie, l'époque de sa naissance et celle de sa mort, énigmes que tout cela.

1. Ce passage de la dédicace de ses *Octante-deux psaumes* « à la reine de France » a été cité par FÉTIS, *Biographie des Musiciens*, t. IV, p. 423, qui n'a d'ailleurs pas donné le document entier, non plus que l'indication du lieu où il en avait pris connaissance.

Sans doute, son assiduité à chanter les victoires françaises, — Marignan, Boulogne, Metz, Renty, — montre en lui un sujet, peut-être un serviteur, de François I^er^ et de Henri II ; mais ce que l'on a pu atteindre jusqu'ici des comptes royaux ne renferme aucune trace de son nom. Il se peut qu'il ait été attaché à la maison d'un seigneur secondaire : à cette époque un musicien, quels que fussent son talent et ses succès, restait un très petit personnage, dont les œuvres se répandaient sans que l'on fît grande attention aux circonstances de sa vie. Rien n'est venu appuyer l'hypothèse de Fétis, qui, se basant sur le lieu d'édition de quelques recueils d'œuvres de Jannequin, supposait qu'il demeurait à Lyon : le nombre est bien plus grand des compositions et des livres entiers qu'il fit paraître à Paris, et c'est à tout le moins là qu'il vivait en 1559, lorsqu'il surveillait lui-même la réimpression de ses principales chansons descriptives, dans le *Verger de musique.*

A peine oserait-on conclure absolument, d'après deux de ses dernières œuvres, qu'il était huguenot [1] : car le fait d'avoir mis en mu-

1. C'est l'opinion de Fétis, qui a naturellement été adoptée avec empressement par O. Douen, dans son livre sur *Clément Marot et le psautier huguenot*, t. II, p. 15. Cette opinion s'appuie sur les *Octante-deux psaumes* et les *Proverbes de Salomon* mentionnés ci-après. On doit remarquer

sique une série de psaumes traduits en français[1] était alors commun à beaucoup de compositeurs et n'impliquait pas de leur part une adhésion effective à la Réforme. A plus forte raison faut-il écarter la proposition bizarre de Sterndale Bennett, qui a cru Jannequin juif, parce qu'il avait écrit des pièces à quatre parties sur une paraphrase en vers français des *Proverbes de Salomon*[2]. A la vérité, les compositions religieuses sont très rares dans l'œuvre de Jannequin. On n'y mentionne qu'un seul motet[3] et deux messes seulement, qui sont des arrangements de deux de ses chansons[4] ; le livre de

que les rédacteurs de *la France protestante* n'ont pas fait place à Jannequin dans leur recueil.

1. Nous n'avons pu découvrir aucun exemplaire de ce livre de *Octante-deux psaumes*, que Fétis paraît avoir vu, et dont M. Douen répète le titre, avec la note « communication de G. Becker », sans indiquer davantage en quel lieu s'en trouve un exemplaire.

2. J.-R. STERNDALE BENNETT, art. JANNEQUIN du *Dictionary of music and musicians*, de sir George Grove, 2e édit., 1906, t. II, p. 526. Il est regrettable que tout cet article n'ait pas été refondu pour la 2e édition. — L'ouvrage ici visé a pour titre : *Proverbes de Salomon, mis en Cantiques et rime Françoise, selon la vérité Hebraïque ; nouvellement composés en Musique à quatre parties, par M. Clement Ianequin, imprimés en quatre volumes.* A Paris, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558. Avec privilège du Roy pour dix ans. In-8o obl. — Bibl. Nat. de Paris, le ténor seul ; British Museum, la basse seule.

3. *Congregati sum*, à 4 voix, en deux parties, dans le *Liber Cantus trigenta*, de J. de Bulghat, Ferrare, 1538. — Voyez EITNER, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, p. 42 et 642.

4. D'après une assertion de Fétis, des messes de Janne-

psaumes et le livre de proverbes qui viennent d'être cités : et en face de ce lot très limité de pièces liturgiques ou seulement édifiantes, une série de plus de deux cents chansons profanes[1].

quin auraient existé en manuscrit à la chapelle pontificale. C'est d'après un imprimé de 1540, mentionné ci-après, et non d'après un ms., que Baini, dans sa biographie de Palestrina, t. I, p. 140, note 226, avait pu citer la messe sur *la Bataille :* Fétis transforma ce titre unique en « plusieurs messes », et Sterndale Bennett est parti de là pour conjecturer que Jannequin avait été chantre de la chapelle pontificale. C'est ainsi que l'on a longtemps écrit et que l'on écrit encore, quelquefois, l'histoire des maîtres du XVIe siècle ! — Les deux seules messes connues de Jannequin sont celles sur *la Bataille* et sur *l'Aveugle Dieu :* I. La messe *la Bataille* parut dans le *Liber Decem missarum* imprimé à Lyon par Jacques Moderne en 1532 et en 1540 ; pour la 1re édition, que n'ont connue ni Fétis, ni Eitner dans sa *Bibliographie*, voyez le *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale in Bologna*, vol. I, p. 30 ; pour la seconde, qui existe à la bibl. imp. de Vienne et à la chapelle pontificale, voyez Schmid, *Petrucci*, p. 255 ; Eitner, *Bibliographie*, p. 60 ; Haberl, *Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives*. Leipzig, 1888, p. 51. Une 3e édition, faite en 1560 par Ludwig Senfl, a été décrite par M. Roth, d'après l'exemplaire de la bibl. de Wiesbaden, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XXIV, 1892, p. 158. Une copie, incomplète de la fin, se trouve dans le ms. 15950 de la bibl. imp. de Vienne. — II. La messe sur *l'Aveugle Dieu* fut imprimée à Paris, en 1554, par Nic. Duchemin, dans le recueil : *Missae duodecim*, etc. Voyez Eitner, *Bibliographie*, p. 131. Elle existe en copie dans le ms. 93 de la bibl. de la ville de Breslau. Voyez Bohn, *Die musikalischen Handschriften... der Stadtbibliothek zu Breslau*, p. 108. — La chanson de Jannequin sur laquelle cette messe était composée avait paru en 1551 dans le *Neuvième livre de chansons nouvelles*, de Duchemin. V. Eitner, *Bibliographie*, p. 120.

1. Malgré leur étendue, les listes de chansons données par Eitner dans sa *Bibliographie*, pp. 641-647 et dans son *Quellen-Lexikon*, t. V, pp. 273-274, sont encore incomplètes.

Quelles qu'aient donc été ses convictions religieuses, elles n'ont à aucune époque dominé sa pensée[1], et l'on peut dire que toujours, avant tout, et surtout, Jannequin fut un compositeur profane, un compositeur de chansons.

Nous ne nous occuperons que de ses chansons descriptives, dont il est tout d'abord essentiel de dresser, autant que possible, la bibliographie chronologique.

1. s. d. — (vers 1528) CHANSONS DE MAISTRE CLEMENT JA | NEQUIN NOUVELLEMENT ET CORRECTEMENT IMPRIMEEZ A PARIS PAR PIERRE | ATTAINGNANT demourant a la rue de la Harpe devant le bout de la rue des | Mathurins pres leglise Saint Cosme. | Tenor.

Bibl. Nat. de Paris, ex. complet en 4 parties séparés.

Ce recueil contient cinq chansons : *Reveillés vous, cueurs endormis* (le chant des oiseaux) ; *Escoutez tous, gentilz galloys* (la Guerre) ; *gentilz veneurs* (la chasse)[2] *Or sus, vous dormez trop* (le chant de l'alouette) ; *Las, povre cueur.* — Réimprimé en entier par H. Expert ; voyez ci-après.

2. s. d. — (vers 1529) SIX GAILLARDES ET SIX PAVANES | avec treze chansons musicales a quatre

1. Au moment même où Jannequin publiait ses psaumes et ses proverbes, il revisait une nouvelle édition (*le Verger de musique*) de quelques-unes de ses plus célèbres chansons profanes.

2. EITNER, *Quellen-Lexikon*, t. V, p. 273, dit par erreur : « du lièvre ». Le morceau, comme il sera dit plus loin, est une chasse du cerf.

parties, le tout nouvellement | imprimé par Pierre Attaingnant, imprimeur et libraire demourant à Paris, en la rue de la Harpe, etc.

Bibl. roy. de Munich, ex. complet [1].

Contient de Jannequin la chanson : *Voulez-vous ouyr les cris de Paris.*

3. — (1530) TRENTE ET SIX CHANSONS MUSICALES | à quatre parties imprimées à Paris par Pierre Attaingnunt libraire | demourant, etc.

Bibl. Nat. de Paris, et bibl. roy. de Munich, ex. complets.

Ce recueil contient au fol. 1 la chanson : *Chantons sonnons trompettes*, qui est anonyme dans l'ex. de Paris et, en copie, dans le ms. 134 de Cambrai, mais que Eitner attribue à Jannequin, probablement d'après l'ex. de Munich [2].

4. — (1531) CANZONI, FROTTOLE ET CAPITOLI DA DIVERSI | ECCELLENTISSIMI MUSICI, con novi canzoni agionti composti | novamente et stampati. Libro secondo de la Croce. — Impressum Rome, opera arte et impensa Valerius Dorich Gedensis Brixiensi anno Domini 1531.

Bibl. du Liceo musicale de Bologne.

Contient de Jannequin : *la Bataille*, à 4 voix [3].

5. — (1537) Les Chansons de la guerre, la chasse, le chant des oyseaux, l'alouette, le rossi-

1. EITNER, *Bibliographie*, p. 20.

2. EITNER, *Bibliographie*, p. 20 et 642.

3. *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale*, t. III, p. 200. — VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, Berlin, 1892, t. II, p. 378.

gnol, composees par maistre Clement Jennequin, reimprimees par Pierre Attaingnant et Hubert Jullet... à Paris... 1537.

Bibl. roy. de Munich et bibl. de Wolfenbuttel, ex. complets [1].

La date 1537 que porte cette édition détermine la date de celle que nous avons inscrite sous le n° 1 et placée vers 1528 : car le privilège d'Attaingnant pour cette première édition était d'une durée de dix ans, et se trouvait près d'expirer lorsqu'il jugea utile de donner une réimpression des chansons de Jannequin.

6. — (1545) Clement Jannequin. La Bataglia. La Louette. Les Critz de Paris. Le chant des oyseaux. Le Rossignol. Venetiis, apud Ant. Gardano, 1545.

Bibl. imp. de Vienne, le ténor seul [2].

7. — (1545) Le dixiesme livre con- | tenant la Bataille a quatre de Cle- | ment Jannequin, avecq la cin- | quiesme partie de Phili. Verdelot si placet, Et deux | Chasses de Lievre a quatre parties, et le Chant des oyseaux a trois, — Nouvellement Imprimé en Anvers par Tylman Susato | Imprimeur de Musicque Lan MDXLV au mois d'aoust.

Bibl. de Berlin, Bruxelles, Munich, Vienne, Upsal, ex. complets [3].

1. Vogel, *Die Handschriften nebst älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung... der hrzgl. Bibliothek zu Wolfenbüttel*, 1890, p. 157. — Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. V, p. 273.

2. Schmid, *Petrucci*, p. 130. — Eitner, *Quellen-Lexikon*, loc. cit.

3. Le contenu de ce livre a été inventorié deux fois différemment par Eitner : 1° d'après sa *Bibliographie*, p. 95, on y trouve la Bataille de Jannequin avec la cinquième voix

8. — (1551) TENOR | CINQVIESME LIVRE DU RECVEIL | CONTENANT QUATRE EXCELLENTES CHANSONS ANCIENNES, Intitulées | Le chant des oyseaux | Le chant de l'Alouette | Le chant du rossignol | La Guerre | PLUS | Deux aultres chansons faictes sur La prinse et Reduction de Boulongne | Plus. | La Meusniere de Vernon | Le tout, en musique, à quatre parties, en quatre volumes : | De la composition de M. CLEMENT IANEQUIN, | excellent musicien | Avec privilege du Roy pour six ans | De l'imprimerie de Nicolas Du Chemin, à l'enseigne du | Gryphon d'argent, rue S. Jean de Latran à Paris | 1551.

L'adresse et la date sont répétées « in fine ».

Bibl. Nat. de Paris, supérius et ténor. — Bibl. roy. de Berlin, ténor.

9. — (1555) Premier livre des inventions musicales de Clement Jannequin contenant la Guerre, la bataille de Metz, la jalousie, le tout en cinq parties. Nouvellement reveu et corrigé, et imprimé à Paris, le 13 juillet 1555. De l'imprimerie de Nicolas Du Chemin.

Bibl. de Stockholm, supérius. — Vente Revoil, bassus [1].

ajoutée par Verdelot, le chant des oiseaux, à trois voix de Nic. Gombert, la chasse du lièvre, anonyme; une autre chasse du lièvre, de Nic. Gombert; 2° d'après son *Quellen-Lexikon*, t. IX, p. 330, article Susato, le livre « ne contient que des œuvres de Jannequin ». Ambros (*Geschichte der Musik*, t. III, p. 397), attribue à Jannequin les deux chasses du lièvre.

1. Ce titre est donné par BRUNET, *Manuel du libraire*, 5e édit., t. III, p. 498, d'après l'exemplaire de la vente Revoil, et par EITNER, *Quellen-Lexikon*, t. VI, p. 273. —

10. — (1555) Second livre des inventions musicales de Clement Jannequin contenant le chant des oyseaux, le chant de l'alouette, le chant du rossignol, la prise de Boulogne, la reduction de Boulogne, la meunière de Vernon, Un jour voyant herbes et fleurs. Le tout à quatre parties. Imprimé à Paris le 25 août 1555. De l'imprimerie de Nicolas Du Chemin.

Vente Revoil, bassus [1].

11. — (1555) Le caquet des femmes, à cinq parties, composé par Clement Jannequin. Nouvellement reveu et corrigé. A Paris. De l'imprimerie de Nicolas Du Chemin.

Bibl. de Stockholm, supérius. — Vente Revoil, bassus [2].

12. — (1555 ?) La Vennerie, autrement dit la Chasse... A Paris... Nic. Du Chemin.

Vente Revoil, bassus [3].

13. — s. d. (1555 ?) Le difficile des chansons, premier livre contenant vingt-deux chansons nouvelles à quatre parties, en quatre livres, de la fac-

Fétis, qui a d'ailleurs confondu l'ordre des publications de Jannequin, a donné d'après Gerber un titre inexact des *Inventions musicales*, avec la date 1544, impossible à justifier, puisque le premier livre renferme une chanson relative à la bataille de Metz, qui n'eut lieu qu'en 1554, et le second livre une pièce analogue sur la prise de Boulogne qui s'accomplit en 1549.

1. Brunet, *Manuel*, loc. cit.

2. Brunet, *ibid.* — Eitner, *Quellen-Lexikon.*

3. Brunet, *ibid.*

ture et composition de maistre Clement Jannequin. A Lyon, par Jacques Moderne.

Ce recueil contient, sous le n° 17, *la Guerre*.

Un exemplaire se trouvait en 1839 à la librairie Techener[1].

14. — (1559) VERGER DE MUSIQVE CON- | tenant partie des plus excellents labeurs de M. C. Ianequin, à 4 et 5 parties | nouvellement imprimé en 5 volumes, reveus et corrigez par lui mesme. | PREMIER LIVRE | TENOR | A PARIS | De l'imprimerie d'Adrian Le Roy, et Robert Ballard, Imprimeurs du Roy | rue S. Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte Genevieve. 1559. | Auec privilege du Roy pour dix ans.

In 8 obl. — Bibl. Nat. de Paris, le ténor seul. — Londres, British Museum, ex. complet.

Le recueil contient : *Le chant des oiseaux ; le chant du rossignol ; le chant de l'alouette ; la prise de Boulogne* (en deux parties) ; *la bataille* (escoutez tous, gentilz galloys) à 4 ; *la bataille de Metz* (en 2 parties) ; *la bataille* « avec la 5e partie ajoutée par Verdelot sans rien changer » ; *le caquet des femmes*, à 5 ; *la jalousie ; la chasse ; la bataille de Renty*.

Nous nous occuperons plus loin des transcriptions instrumentales des chansons pittoresques de Jannequin. Leurs réimpressions modernes en partition se présentent dans l'ordre suivant :

1. Cet exemplaire a été vu et mentionné par KASTNER, *les Chants de l'armée française*, Paris, 1855, in-4°, p. 35, et par BRUNET, *Manuel du libraire*, Supplément, t. II, p. 707.

RECUEIL DES MORCEAUX DE MUSIQUE ANCIENNE exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique fondée à Paris en 1843 sous la direction de M. le prince de La Moskowa, Paris, Pacini, in 8, s. d. — Tome V, p. 13, la Bataille de Marignan; tome XI, p. 333, le Chant des oiseaux [1].

COLLECTIO OPERUM MUSICORUM BATAVORUM SÆCULI XVI. edidit F. Commer. Berlin, Trautwein, in fol. — Tome XII, p. 1, les Cris de Paris ; p. 85, la Bataille, à 5 voix (avec la 5e voix ajoutée par Verdelot); p. 104, la Chasse du lièvre (anonyme dans le Dixième livre, de Susato, 1545).

LES MAÎTRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, éditions publiées par M. Henry Expert... 7e livraison, Chansons de maistre Clement Jannequin (réimpression textuelle et intégrale du livre publié vers 1528 par Attaingnant, catalogué ci-dessus sous le n° 1), Paris, Leduc, in 4, 1898 [2].

ANTHOLOGIE CHORALE, publiée par M. Henry Expert. Supplément aux Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. Éditions avec clefs usuelles et transpositions à l'usage des chœurs modernes,

1. Dans cette édition, les textes littéraires et musicaux ont subi d'importants changements, qui ne permettent d'y recourir qu'avec méfiance.

2. Pour toutes les pièces qui figurent dans les éditions de M. Henry Expert, nous nous servirons continuellement ci-après de ces éditions dont la scrupuleuse fidélité offre l'équivalent des originaux, avec, en plus, la commodité de la lecture en partition et tous les avantages d'une admirable érudition théorique.

Paris, Leduc, in 4, 1900. — N° 170, *Le Chant des oiseaux;* n° 182, *La Guerre* (la Bataille de Marignan).

Clément Jannequin. *Trois fantaisies vocales à quatre voix, Le Chant des oiseaux. La Bataille de Marignan. Les cris de Paris*, édition populaire annotée par Ch. Bordes, Paris, bureau d'édition de la Schola cantorum, in 4 obl., s. d.

De toutes les chansons descriptives de Jannequin, on voit par la liste précédente que *la Guerre*, appelée aussi *la Bataille*, ou *la Bataille de Marignan, la Bataille française, la Défaite des Suisses*[1], était, dès le xvie siècle, la plus connue. Le brillant fait d'armes qu'elle célébrait avait eu lieu les 13 et 14 septembre 1515, dans la première année du règne de François Ier, auquel il avait assuré la conquête du Milanais. Il y a toute apparence que Jannequin n'avait pas attendu longtemps pour en consacrer le souvenir dans sa composition, et que celle-ci s'était répandue en copies, avant d'être imprimée par Attaingnant [2].

1. Dans le *Dixième livre*, de Susato, 1545, le moreeau est intitulé « la Bataille, ou la défaite des Suisses à la journée de Marignan »; une transcription pour luth, dans un ms. de la bibl. de Vesoul, l'intitule « bataille de Marignano »; une transcription allemande l'appelle « bataille française », par opposition à la *battaglia Taliana*, de Matthias Hermann.

2. On n'en signale cependant aucune copie dans les

Après Burney, qui avait su distinguer l'intérêt de cette pièce, et Choron, qui l'avait fait exécuter dans les exercices publics de son école de chant, Kastner fut un des premiers musicologues qui commentèrent *la Bataille de Marignan*[1]. Il en reproduisit les paroles, en s'étonnant du « mérite peu commun » qu'avait dû déployer le compositeur pour « mettre convenablement en musique » un texte « si étrange » ; et il ne lui parut « pas impossible » que Jannequin « ait eu en vue de rappeler quelques-unes des sonneries alors en usage dans les armées, comme le *Boute-selle* et *A l'étendard!* ». Ce que Kastner hésitait à supposer était un fait certain. En un temps où presque pas une composition de quelque importance ne s'écrivait sans l'appui ou sans l'obligation d'un « thème donné », et où les contrapuntistes mettaient au contraire leur amour propre à se reprendre l'un à l'autre un même dessin mélodique, pour le traiter différemment, Jannequin n'aurait eu garde de négliger l'emploi de motifs connus, qui offraient le double avantage de fournir une base à l'édifice vocal, et de

quelques manuscrits du commencement du XVIe siècle qui ont été conservés. Le ms. 124 de la bibl. de Cambrai où figure la Bataille à 4 voix, est daté de 1542.

1. KASTNER, *Manuel général de musique militaire*, Paris, 1848, in-4°, p. 93 ; *Les chants de l'armée française*, Paris, 1855, in-4°, p. 35 et suiv.

frapper l'esprit des auditeurs, en leur rappelant des séries de sons familières et d'une signification très nette.

Un autre élément de la composition de Jannequin, qui a tout à fait échappé aux historiens, c'est l'usage des procédés du « Quolibet » pour effectuer le mélange réaliste des images comiques avec les sentiments héroïques. Sous le titre de *Quolibet*, de *Coq à l'âne*, de *Fricassée*, les musiciens de la fin du XV[e] siècle s'étaient souvent amusés à écrire des morceaux burlesques, qu'ils formaient de commencements de chansons, brouillés et superposés sans suite et sans rapport de sujet ni quelquefois de langage. C'était pour les contrapuntistes un jeu piquant que d'assembler ces débris disparates et de les forcer à s'amalgamer ; et c'était, pour le public, une suite de surprises bouffonnes, une excitation à ce rire intarissable, irrespectueux, démesuré, qu'avait affectionné le moyen âge et dont ne faisait point fi la société de la Renaissance[1].

1. Nous reviendrons quelque jour sur les quolibets, dont on trouve des exemples nombreux au moyen âge et jusque vers 1550 chez les poètes, comme Marot, et chez les musiciens de toutes nationalités. Les manuscrits du XIII[e] au XV[e] siècle, et plusieurs imprimés du XVI[e], en sont abondamment pourvus. Il suffira de rappeler ici les chansons à textes mélangés qui ont été publiées par MORELOT, *De la musique au XV[e] siècle*, notice sur un ms. de la bibl. de Dijon, Paris, 1856, in-4°, p. 21 et ex. noté n° VI ; par EITNER,

Cette relation de *la Guerre*, de Jannequin, avec les traditions du quolibet explique musicalement la multiplicité des thèmes que l'on y voit se succéder et qui ne s'y développent pas rigoureusement en contrepoint. Au point de vue littéraire, elle explique aussi l'incohérence du texte, fait d'exclamations, de cris de ralliement, de refrains soldatesques, et d'onomatopées, et dont l'auteur aurait pu dire comme celui de quelques couplets militaires du même temps :

> Celui qui ha faict la chanson
> Est un soudart, je vous asseure [1].

N'en déplaise aux amateurs de poésie, c'était cette incohérence même, ce mélange confus de paroles interrompues et croisées, qui permettaient à Jannequin d'imprimer à son œuvre ce cachet de vie véritablement extraordinaire dont nous sommes frappés encore en l'écoutant. Que l'on songe à ce qu'aurait été, au lieu de cet

*Das deutsche Lied des XV und XVI. Jahrhunderts*, t. I, Berlin, 1876, in-8°, passim ; par OTTO KADE, *Mattheus Le Maistre, niederlandscher Tonsetzer*, Mayence, 1862, in-8°, ex. notés nos 16 et 17. — C'est dans un fragment de quolibet cité par Tinctoris que l'on a cru avoir retrouvé le prétendu texte de la chanson de *l'homme armé*, dont en réalité n'existait là que les deux premiers mots.

1. Chanson sur le siège de Metz en 1552, publiée par LEROUX DE LINCY dans son *Recueil de chants historiques français* (le texte seul).

entrechoquement impétueux de syllabes, une suite correctement ordonnée de beaux vers : dans un « passage du Rhin » à la façon de Boileau, les joyeuses, les intrépides petites mélodies de Jannequin se seraient englouties, congelées, comme en une mortelle Bésina !

Il faut nous représenter, au contraire, l'effet d'un tel texte et d'une telle musique sur les contemporains de François I[er], sur les chevaliers qui fréquentaient chez le roi, entre une expédition militaire et un tournoi, sur les femmes accoutumées aux récits guerriers et aux spectacles des belles joutes :

> Eux, dans l'emportement de leurs luttes épiques,
> Ivres, ils savouraient tous les bruits héroïques,
> Le fer heurtant le fer [1].

« Quand l'on chantoit, dit un contemporain, la chanson de *la Guerre* devant ce grand roi François, pour la victoire qu'il avoit eue sur les Suisses, il n'y avoit celuy qui ne regardast si son espée tenoit au fourreau, et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille » [2]. Toute une époque historique revit donc dans cette chanson, une époque à la fois civilisatrice et barbare, dont nous avons quelque peine à embrasser

1. VICTOR HUGO.

2. NOEL DU FAYL. *Contes d'Eutrapel*, cité par Kastner.

d'un seul regard les deux faces opposées. En cédant au charme des poèmes raffinés et des musiques subtiles, nous risquons de nous isoler parmi le groupe des « intellectuels » de la Renaissance. Une œuvre telle que *la Bataille de Marignan* nous ramène dans le courant normal de la vie de ce temps, où l'on ne concevait pas que la culture des arts et le déploiement de la valeur militaire dussent mutuellement s'exclure.

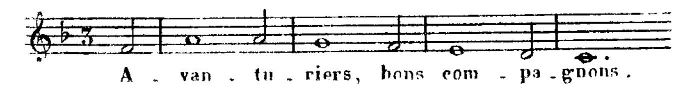
La chanson de *la Guerre* est écrite à quatre voix et se divise en deux parties. La première débute par un exorde :

> Escoutez tous, gentilz gallois,
> La victoire du noble roy Françoys,
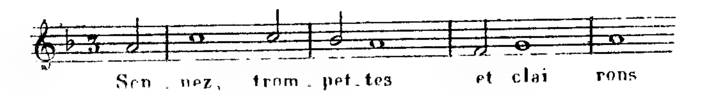
qui se déclame avec solennité, et s'inspire des anciennes *Passions* en musique[1], dans lesquelles le récit de la Passion et de la Mort du Sauveur était toujours annoncé d'une façon analogue par quelques mesures préparatoires. Après ce bref appel à l'attention des auditeurs, commence la description des préparatifs de la bataille :

1. Cette remarque, qui a été faite par Otto Kade à propos de la *Battaglia Taliana* de Matthias Hermann, s'applique exactement à l'œuvre de Jannequin qui a précédé l'autre et lui a servi de modèle. Voy. O. Kade. *Mattheus Le Maistre*, p. 17, et, pour les extraits notés de plusieurs Passions, le livre du même auteur, *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre* 1631, Gutersloh, 1891, in-8°.

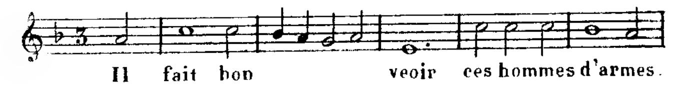
invitation aux fifres et aux tambours de faire résonner leur musique guerrière, aux chevaliers et aux soldats de s'armer et d'enfourcher leurs montures, pour suivre le roi et l'étendard fleurdelisé. Entre les motifs employés dans cette première partie, plus d'un, qui peut s'abstraire aisément de l'ensemble, est évidemment emprunté soit à la musique et aux cris militaires, soit au chant populaire du temps. Ce dernier cas se présente entre autres pour le thème :




qui se reproduit à la fin de la même partie avec une terminaison différente :
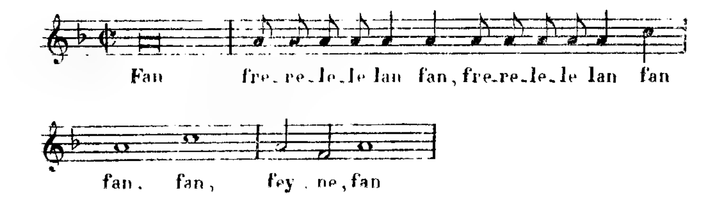



et dont la ressemblance est sensible avec le début de la chanson mentionnée précédemment :




chanson dont le second couplet renferme aussi les mots : « Sonnez, trompettes et clairons ». Les cris et les devises qui se superposent en une polyrythmie animée, un peu avant la fin

de la première partie : « Alarme ! alarme ! — Suivez Françoys, le roi Françoys, — Suivez la couronne ! » — étaient sans nul doute quelques-uns des cris traditionnels qui formaient le fond de la « noise » des combats. C'est dans la seconde partie de sa chanson surtout que Jannequin utilise cet ordre de documents musicaux. Toute l'entrée, si amusante, de cette seconde partie, est construite sur une imitation vocale des batteries de tambours, qui s'épelaient encore quatre-vingts ans plus tard, presque sur les mêmes syllabes : où Jannequin faisait chanter :
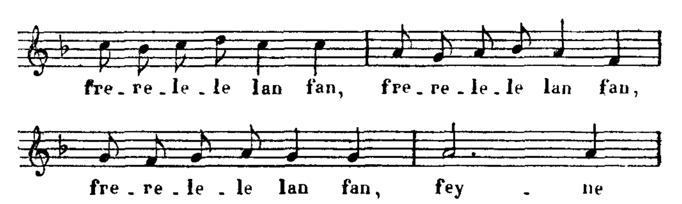



l'*Orchesographie* prononce « fre...tere, tan »[1] :




Immédiatement après, viennent les superpositions du « boute-selle », de « à l'estendard », et d'un premier motif de sonnerie, imité sur « fa,

1. *Orchesographie et traicté en forme de dialogue...* par Thoinot Arbeau, 1589, fol. 12.

ri, ra, ri, ra », et qui se développera plus loin. Reprenant le rythme du tambour, Jannequin l'applique à un alerte dessin mélodique, que pose le ténor et que reprennent le supérius et l'alto [1] :

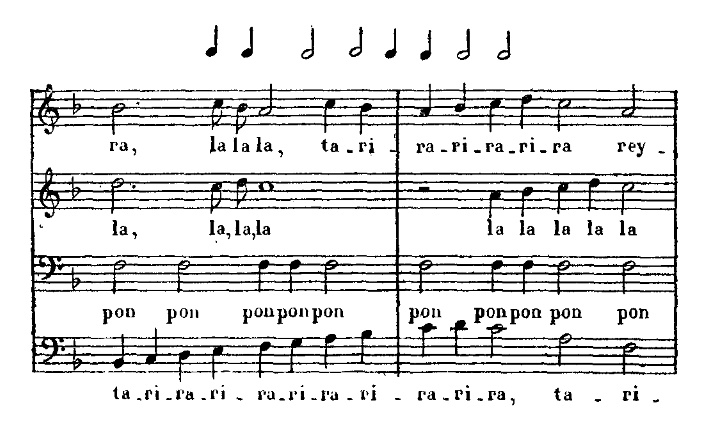



La mêlée devient furieuse ; les réponses pressées des voix, qui s'enchevêtrent en répétant de bizarres et rudes onomatopées, — pati, patoc, pati, patoc, von, von, — imitent le fracas des coups sur les armures, les heurts terribles du corps à corps. Du milieu de ce vacarme s'élèvent de brillantes fanfares qui, en passant d'une voix à l'autre, parcourent toute l'échelle sonore, et dont l'élan communique à l'œuvre une ardeur incroyable. On retrouvera note pour note chez Matthias Hermann et plus tard chez Christophe Demant ce thème de fanfare, à coup sûr littéralement tiré des refrains militaires ou
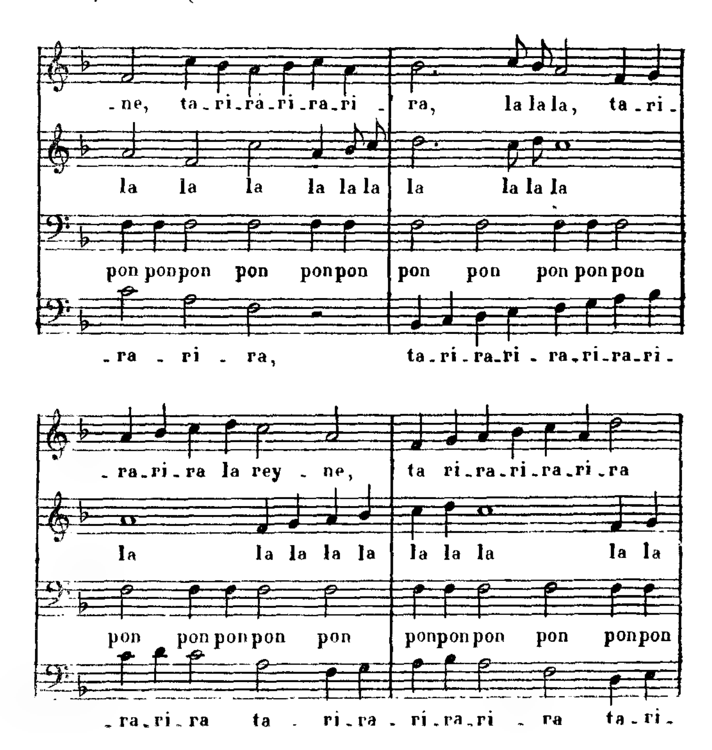
1. Le groupe initial de ce dessin forme le début du « branle couppé de la guerre », noté au fol. 77 de l'*Orchesographie* et dont la terminaison garde également le souvenir d'un autre thème de la chanson de Jannequin : « tonnez, gros courtaux et faulcons ».

des morceaux sonnés par « les fifres et les saquebutes du roi ». Pour connaître jusqu'où Jannequin poussait l'exactitude descriptive, il faut remarquer que cette fanfare, distribuée entre les trois voix de basse, alto et supérius, s'enroule autour d'un ténor qui reproduit, sur la syllabe unique « pon, pon, pon », la batterie de tambour particulière aux troupes suisses, celle que l'auteur de l'*Orchésographie* appelle « le tambour des Suysses », et qu'il rythme sur ce schéma [1] :

noté par Jannequin sous la forme :




1. *Orchesographie*, fol. 15 v°. — Nous réduisons les valeurs de moitié pour les ramener à la même expression que celles de Jannequin.




Aux fusées joyeuses de la fanfare reviennent bientôt se mélanger les cris de guerre et les syllabes imitatives, « trique, trac, patac », symbole d'un dernier et décisif assaut. Le passage du rythme binaire au rythme ternaire, en valeurs élargies, marque la fin de l'action ; l'alto, qui pour un instant personnifie les troupes

suisses en déroute, s'écrie dans un jargon mi-français, mi-allemand : « Escampe, toute frelore » [1], et les autres voix, très haut, très fort, très largement, proclament : « Victoire, victoire, au noble roy Françoys ! »

Les récentes auditions qui ont été données de cette œuvre en ont prouvé la vitalité : non seulement par son côté amusant et pictural, mais par le sentiment de puissance, de souplesse, d'esprit, en un mot de véritable génialité, qui s'en dégage, elle produit sur le public, toutes les fois qu'elle lui est convenablement présentée, une impression profonde [2].

1. L'*Orchesographie*, fol. 38, donne les pas, sans la musique, d'une « basse dance appelée toute frelore » qui pouvait être imitée de ce passage de la chanson de Jannequin.

2. Eitner s'est étrangement trompé en disant que « sa longueur la rend aujourd'hui à peine supportable » (*Quellen-Lexikon*, t. VI, p. 274). Depuis les exécutions de Choron, dans son école, la *Bataille de Marignan* a été chantée à Paris dans l'un des concerts historiques de Fétis, puis dans les séances de la Société que dirigeait le prince de La Moskowa, et à diverses reprises par les élèves de l'école Niedermeyer ; en 1874, avec un succès éclatant, par la société chorale d'amateurs de M. Bourgault-Ducoudray (cfr., sur cette audition, dans la « Chronique Musicale » du 1er février 1874, le compte rendu enthousiaste de Henry Cohen, accompagné d'une réduction *pour piano seul* (!!) et d'une reproduction très peu correcte du texte littéraire de la chanson ). Depuis 1895, l'œuvre a été interprétée fréquemment à Paris, en province et à l'étranger, par les « Chanteurs de Saint-Gervais », sous la direction de M. Ch. Bordes, et, en ces dernières années, par le « Quatuor Expert », avec une merveilleuse perfection.

Les contemporains de Jannequin ne s'y étaient pas trompés. L'œuvre avait obtenu près d'eux un succès que prouvent les éditions dont nous avons dressé la liste, l'arrangement à cinq voix de Philippe Verdelot, l'adaptation au texte de la messe [1], les transcriptions instrumentales, et les répliques ou les imitations données par Jannequin lui-même, par ses rivaux et par ses successeurs.

Le travail de Verdelot était une de ces sortes de gageures, coutumières aux maîtres du XVIe siècle, et par lesquelles ils se plaisaient à faire étalage de leur habileté [2]. La cinquième voix qu'il joignit à « la Guerre » de Jannequin s'y ajoutait *si placet ;* l'effet en parut si convenable, que le maître français lui-même l'emprunta à l'édition de Susato pour l'insérer en 1559 dans son *Verger* de musique [3]. Dans cette nouvelle édition le texte littéraire avait aussi subi des modifications destinées à lui rendre de l'actualité. Au lieu des Suisses, il

1. Cet arrangement a été mentionné dans une note précédente.

2. Nous verrons plus loin que Claude Le Jeune soumit une autre pièce de Jannequin, *le Chant de l'alouette*, à un semblable agrandissement, et y joignit non seulement une cinquième voix, mais un couplet tout entier.

3. C'est sous sa forme à cinq voix que « la Guerre » de Jannequin a été réimprimée en partition par Franz Commer.

s'agissait de « mutins Bourguignons » et de « Hennuyers »; le nom de François I<sup>er</sup> avait disparu, pour faire place à la simple mention du « grand roi des Français », qui pouvait s'appliquer à Henri II; et quelques retouches étaient encore opérées, qui effaçaient, avec les mots « Aventuriers, bons compaignons », un passage choquant du texte primitif.

Les transcriptions instrumentales de la célèbre chanson furent des réductions à l'usage du luth, qui commencèrent à paraître très peu d'années après l'apparition de l'œuvre originale. La plus ancienne de ces transcriptions [1] est celle du luthiste italien Francesco de Milano, qui parut, ainsi qu'un pareil arrangement du « Chant des oiseaux », en 1536, dans son premier livre d'*Intabolatura de leuto*, et fut réimprimé en 1546 et en 1563 [2]. Dans l'intervalle

1. M. Oswald Körte (*Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1901, in-8°, p. 153) a publié en notation moderne, d'après le livre de chansons en tablature de luth d'Attaingnant, de 1529, une pièce intitulée « la Guerre » qui n'a point de rapports avec celle de Jannequin et semble être plutôt un air de danse.

2. Sur Francesco de Milano et les éditions de son livre, cf. les ouvrages de M. O. Chilesotti, *Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del Cinquecento*, dans la *Rivista musicale Italiana*, vol. IX, anno 1902, p. 36 et s.; *Francesco da Milano*, dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, t. IV, 1902-1903, p. 382 et s.; et pour les arrangements par ce luthiste de la « Bataille de Marignan » et du « Chant des oiseaux », les volumes du

avaient paru d'autres transcriptions. En 1544, Hans Neusidler avait inséré à la fois la « bataille française » et sa contrepartie, la « bataille de Pavie », dans son volumineux recueil de pièces notées en tablature allemande de luth [1]. En 1550, le « Chant des Oiseaux » et la « Bataille » reparaissent dans le *Tabulaturbuch* de Rudolf Wyssenbach, qui était une reproduction en tablature allemande de morceaux précédemment publiés en tablature italienne [2]. En 1553, on trouve la chanson de « la Guerre » avec celle de « l'Alouette » dans le *Quart livre de tabulature de guitare* de Grégoire Braysing [3]. En 1559, G.-C. Barbetta place dans son *Premier livre de tablature de luth*, imprimé à Venise, un « pass'e mezzo sopra la Battaglia », sorte de fantaisie sur quelques motifs du morceau [4]. Rappelons encore que nous avons naguère signalé deux transcriptions

même auteur, *Liutisti del Cinquecento*, Leipzig, 1892, in-8°, et *Saggio sulla melodia populare del Cinquecento*.

1. Sur les recueils de Neusidler, cf. l'article de M. Chilesotti, dans la *Rivista Musicale Italiana*, vol. I, 1894, p. 48 et suiv.

2. Le livre de Wyssenbach eut deux éditions. Wasielewski, qui avait vu la première à la bibl. de Leipzig, déclarait « enfantines » et « insignifiantes » les deux transcriptions en question. Voy. Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert*, Berlin, 1878, p. 113.

3. Bibl. Mazarine, à Paris.

4. Chilesotti, *Liutisti del Cinquecento*, p. 72 et suiv.

de la « Bataille de Marignan », d'après l'arrangement à cinq voix, contenues dans un ms. de tablature de luth daté de 1598[1].

Combien de cordes de luth durent se rompre ou se détendre sous les doigts d'exécutants belliqueux, qui s'illusionnaient en jouant, et croyaient, à travers les grêles vibrations de la « chanterelle » et du « bourdon », entendre sonner les trompettes, hennir les chevaux, crier les hommes d'armes, et pleuvoir sur les cuirasses les coups d'estoc et de taille !

D'autres instruments permettaient au moins une dépense de bruit plus conforme au sujet du morceau. L'édition sans paroles qui fut donnée dans un recueil vénitien, en 1577, de « la Bataille » et du « Chant des oiseaux », pouvait s'adapter à différentes combinaisons instrumentales[2]; et l'orgue, pour lequel en 1383 Jacob Paix arrangea aussi « la Guerre[3] », prê-

1. V. notre *Notice sur deux mss. de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul*, dans la *Revue musicale*, décembre 1901 et janvier 1902, t. I, p. 439, et II, p. 15. Nous avons mis en regard, dans cet article, le début de la chanson de Jannequin dans sa notation vocale et dans trois versions pour le luth.

2. *Musica de diversi autori*, la Bataglia francese et la Canzon delli Ucelli, insieme alcune canzoni francese, partite in Caselle per sonar d'instrumento perfetto, novamente ristampate, in Venetia, appresso di Ang. Gardano, 1577. — V. le *Catalogo... del Liceo musicale di Bologna*, t. III, p. 201.

3. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig, 1884, in-8°, p. 129.

tait de son côté à des effets suffisants de sonorité.

Ce qui prouvait, en même temps, que le succès de la chanson de Jannequin, son excellence, c'est que, pour rivaliser avec lui sur le même terrain, d'autres compositeurs, qui n'étaient cependant dépourvus ni d'habileté, ni d'invention, n'imaginaient pas d'autre manière de concevoir et de réaliser un tableau musical semblable. La *bataglia taliana*, de Matthias Hermann, mise en regard de « la Guerre », de Jannequin, en est la très intéressante réplique musicale, en même temps qu'au point de vue du contenu littéraire et politique, elle lui sert de réponse directe.

Matthias Hermann, surnommé Matteo Fiamengo, et que l'on a autrefois confondu avec Mattheus Le Maistre [1], avait succédé à Franchino Gafor dans les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale de Milan, le 5 janvier 1523, et s'appelait, d'après un texte des archives de cette église, « Hermanno Verecore, detto maestro Matthias Fiammengo », ou d'après le titre d'un de ses ouvrages : « Hermann Matthias Verrecorensis ». Le lieu d'origine désigné sous ces deux formes différentes

1. Otto Kade est tombé dans cette erreur, dans son livre d'ailleurs si intéressant sur *Mattheus Le Maistre, Niederländscher Tonsetzer*, Mayence, 1862, in-8°.

n'a pas encore été identifié ; mais il ne peut y avoir aucune hésitation sur sa nationalité flamande, et le fait de sa nomination à Milan, dans le moment où Lautrec et les Français venaient d'en être expulsés, suffisait à le ranger parmi les ennemis de la France. A ce titre, il devait avec empressement relever le gant jeté par Jannequin et répondre à la Bataille de Marignan par une Bataille de Pavie.

Comme la chanson du maître français, l'œuvre du compositeur flamand dut circuler en manuscrit avant que d'être imprimée : car c'était le 24 février 1525 que François I[er] avait été vaincu et fait prisonnier, sous les murs de Pavie, et la plus ancienne édition aujourd'hui connue du morceau de Matthias ne fut publiée que vingt ans plus tard, en 1544, à Nuremberg, dans un recueil de Schmeltzel[1]. En la même année, Neusidler en donna la réduction pour luth[2] ; en 1549 et 1552 parurent les deux éditions vénitiennes, intitulées : *la Bataglia Taliana, composta da M. Mathias Fiamengo*,

1. *Guter seltsamer und Kunstreicher teutscher Gesang, sonderlich etliche kunstliche Quodlibet, Schlacht, und dergleichen, mit vier oder funff Stimmen, bisher in Truck nicht geschen...* Nurnberg, Petrejus, 1544. — Bibl. de Berlin et de Munich. — Cf. Eitner, *Bibliographie*, p. 86 : *Quellen-Lexikon*, t. IX, p. 32 ; *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. III, 1873, p. 201.

2. V. plus haut, p. 144, la mention de cette transcription.

*maestro di Capella del Domo di Milano. Con alcune Villotte piacevole novamente con ogni diligentia stampate et corrette.* A quattro voci. In Venetia, apresso di Antonio Gardano, 1549[1]. — Gardano, qui avait publié, cinq ans auparavant, une édition de la « Bataille » de Jannequin[2], disait dans la dédicace de ce recueil qu'ayant entendu chanter par messer Sebastiano et ses compagnons une bataille française, il s'était résolu à publier une bataille italienne « composta dall'eccelente M. Matthias[3] ».

Une note de l'édition de Nuremberg (1544) assure que Matthias Hermann avait été le témoin oculaire de la bataille[4] ; en ce cas il devait être l'auteur des paroles en même temps que de la musique ; mais, chose remarquée déjà précédemment à propos d'une réédition

1. De l'édition de 1549, la bibl. de Wolfenbuttel possède un ex. complet, et le Liceo musicale de Bologne les parties de ténor, alto et basse ; de l'édition de 1552, on trouve à la bibl. royale de Munich un ex. complet, à la bibl. roy. de Bruxelles les parties de soprano, alto et basse ; au Liceo musicale de Bologne, l'alto, seul.

2. V. ci-dessus, au catalogue des éditions de Jannequin, le nº 6.

3. Cf. le texte de cette dédicace dans le *Catalogo del Liceo musicale*, vol. III, p. 243. Le chanteur désigné par Gardano pouvait être le ténor appelé Sébastianus, en 1545, dans les registres de la chapelle pontificale. Voyez Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte*, t. II, Leipzig, 1888, p. 125.
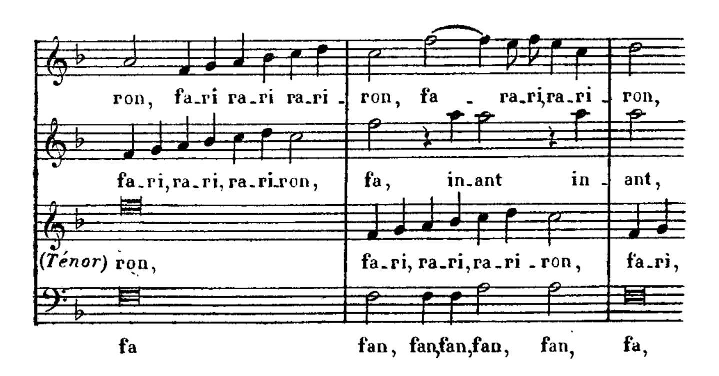
4. « Matthias Herman Verrecoinsis, qui et ipse in acie misserrima quæque vidit, obiter me composuit ». Cette note a été citée par Eitner, *Bibliographie*, p. 712.

de la *Bataille de Marignan*, les deux éditions de la *Bataglia Taliana* présentent des divergences de textes. Dans le recueil de Schmeltzel, sont nommés Prosper Colonna et le marquis de Peschiara, dont il n'est plus question dans l'édition de Gardano : celle-ci attribue tout l'honneur de la victoire au seul duc de Milan ; cette flatterie à l'adresse de Francesco Sforza s'expliquerait par la situation de Matthias à Milan : mais elle pouvait aussi être le fait de Gardano, dont l'on sait qu'il choisissait et publiait souvent sans la participation des auteurs, les pièces qui formaient ses recueils.

Quoi qu'il en soit du texte de la « Bataille italienne », la musique en est très remarquable, et si Matthias Hermann n'ajoute pas de couleurs nouvelles à celles de Jannequin, s'il emprunte même à ce dernier exactement sa palette, du moins sait-il se servir des procédés descriptifs et de plusieurs des motifs mélodiques ou rythmiques de son prédécesseur, avec une telle adresse et une telle sûreté, qu'il parvient presque à créer une œuvre originale[1].

1. Otto Kade, qui a cru reconnaître en Matthias Hermann le même artiste que Mattheus Le Maistre a commenté la Battaglia Taliana aux pages 14 et suiv. de son livre déjà cité, et a publié dans l'appendice musical la première partie du morceau, mise en partition d'après l'exemplaire de 1552 qui est à la bibl. de Munich. — C.-F. Becker a connu la *Bataille de Pavie* par une copie datée de 1558, où
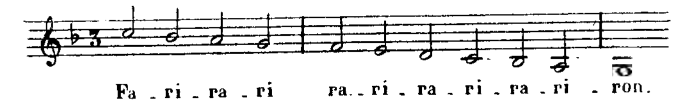
Comme Jannequin, il débute par un exorde qui invite les seigneurs italiens à écouter le récit de la victoire du duc de Milan. Les cris : « all'arm', all'arm' », le « boute-selle », l' « étendard », retentissent; des notes lourdes, répétées, imitent le bruit continu du pas des hommes et des chevaux, et le brillant thème de fanfare qu'on a vu, chez Jannequin, monter d'une voix à l'autre, résonne chez Matthias, presque sans changement, au milieu de nouveaux rythmes, de nouvelles combinaisons.




elle figure sans nom d'auteur, sous le titre latin de « Conflictus ad Ticinium », avec le texte des éditions de Gardano. Voy. C.-F. Becker, *Die Hausmusik in Deutschland*, Leipzig, 1840, in-4°, p. 41. — Kade et Becker regardaient tous deux le *Dixiesme livre*, de Susato, de 1545, comme la première édition de la *Bataille de Marignan*, et n'ont vu ni l'un ni l'autre jusqu'à quel point Matthias Hermann procède de Jannequin.

Il est impossible de ne pas, un peu plus loin, se souvenir encore de Jannequin, lorsqu'on voit Matthias adopter, — comme son prédécesseur avait fait dans le passage : « Aventuriers, bons compagnons », — un dessin en rythme ternaire, avec le premier temps appuyé, et le mouvement tout à coup ralenti, pour interpeller les gens d'armes. Bientôt après, les onomatopées imitatives apparaissent, « tric, trac, tof, lure, ture, lof ». Dans la seconde partie, le musicien brouille à dessein les idiomes pour dépeindre plus fidèlement un combat auquel avaient pris part des contingents français, italiens, espagnols, suisses et allemands. L'alto chante en français, puis en italien, alternativement, les deux cris de guerre « France ! France ! » et « Marco ! Marco ! », ce dernier, habituel aux troupes vénitiennes.

La grande gamme que Jannequin avait fait gaiement monter redescend chez Matthias, et cette descente, ce thème retourné *à l'envers*[1], survient certainement avec intention :




1. Dans le second acte de « *Parsifal* », au moment où Parsifal renverse le château de Klingsor en traçant d'un geste, avec sa lance, le signe de la croix, Wagner fait entendre dans l'orchestre le thème retourné du magicien. —

peu d'instants avant qu'on entende proférer les premiers cris de victoire : « Son confusi li Francios. »
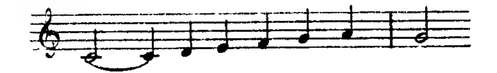
Comme l'auteur de la *Bataille de Marignan* avait fait dire aux Suisses défaits : « Escampe, toute frelore », l'auteur de la *Bataille de Pavie* met sur les lèvres des Français une exclamation de détresse : « O nostre dame, O bon Jesus, astur nous sommes tous perdus! »[1]

Quoique avec cette phrase et celles qui la suivent : « Hai, poltroni, hai, bottiglioni, gl'han pur persa la giornata », l'action soit terminée, Matthias ne clôt pas ici son œuvre, et après une pause il fait recommencer une troisième partie, où se succèdent de plus belle les cris « su, su, ogni alemano, — su, alabardieri » — les lambeaux de phrases allemandes, les syllabes imitatives, les fanfares ; enfin tout cède au cri : « vittoria! vittoria! » et la péroraison exalte le nom du duc de Milan.

Dans « *Ascanio* », M. Saint-Saëns, ainsi qu'il a pris soin lui-même de l'expliquer, a renversé le « motif du travail » et le « motif du maître », pour montrer « que Pagolo a travaillé en dépit du bon sens » (Voyez M. Kufferath, « *Parsifal* », *de Richard Wagner*, Paris, 1890, in-8°, p. 263, Ch. Malherbe, *Notice sur* « *Ascanio* », *opéra de C. Saint-Saëns*, Paris, 1890, in-8°, p. 16). Sans s'en douter Wagner et M. Saint-Saëns reprenaient un artifice ancien des ingénieux contrapuntistes du XVIe siècle.

1. A cause, peut-être, du mot « astur », qui représente par contraction « à cette heure », Otto Kade a imaginé de voir dans cette phrase « un texte d'origine provençale ».

Le type fixé par Jannequin dans la *Bataille de Marignan*, imité par Matthias Hermann dans la *Bataille de Pavie*, devint tellement classique, que ce fut à peine si Christophe Demant, pour célébrer la reprise de Raab sur les Turcs, en 1598, essaya de le modifier. Son œuvre, offerte en présent d'étrennes aux magistrats de Breslau, en 1600, et imprimée la même année à Nuremberg sous le titre de *Tympanum militare*[1], était écrite à six voix, que pouvaient exécuter « les voix humaines et toutes sortes d'instruments », et se divisait en quatre parties successives. L'exorde débutait par une invocation à la musique, requise de fêter joyeusement cette victoire chrétienne ; ensuite venait l'appel obligatoire à l'attention de l'auditoire. La description de la lutte contenait les formules habituelles, et toute sa terminaison reposait sur le thème déjà traité par Jannequin et Matthias Hermann :



1. Une seconde édition du *Tympanum militare*, augmentée de nouveaux morceaux, parut en 1615. — Pour le titre complet et l'analyse de cette œuvre, voy. E. Bohn, *Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700*, etc., Berlin, 1883, in-8°, p. 110, et l'étude de Reinhard Kade sur Christophe Demant, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. VI, 1890, p. 482 et p. 509.

L'œuvre de Demant se distinguait des précédentes par l'addition finale d'un quatrain religieux :

> O Jesu Christe, dein Gewalt
> Preisen wir all so mannigfalt, etc.[1].

Encore quelques années plus tard, un autre musicien allemand, Thomas Mancinus, se conformait au même modèle, et composait sa *Bataille de Sievershausen* expressément « dans le style de la *Bataille de Pavie* », — et par conséquent, de Jannequin[2].

Le maître français, en continuant lui-même d'exploiter la veine des batailles, avait essayé d'en renouveler les formes. La pièce à quatre voix, en deux parties, qu'il écrivit sur « la prise et réduction de Boulogne », et qui fut publiée pour la première fois en 1551[3], était une chanson sérieuse, sur deux strophes régu-

1. Une autre particularité est la présence, dans l'imprimé allemand, d'une seconde version abrégée du même morceau, sur des paroles latines, avec le titre : « Praelium Ungaricum, Divo Imperatori Rodolpho II decantatum ».

2. *Die Schlacht für Siversḥausen... nach Art der Schlacht für Pavia, mit vier Stimmen...* durch Thomas Mancinus Helmstadt, 1608. On ne connaît aujourd'hui de cet ouvrage que la seule partie d'alto, dont un exemplaire existe à la bibl. de Wolfenbüttel. Le morceau est divisé en trois parties. — Voyez EITNER, *Quellen-Lexikon*, t. VI, p. 296. La bataille choisie par Mancinus était une victoire remportée en 1553 par l'électeur de Saxe sur le margrave de Brandebourg.

3. Voy. ci-dessus, au catalogue, les nos 8 et 13.

lières de huit vers décasyllabes, qui exhortaient les habitants de Boulogne à rentrer sous l'obéissance du roi de France, Henri II, et à fêter son entrée par le bruit guerrier des canons, des fifres, des tambours, des trompettes. Aucune description réaliste ne pouvait y tenir place.

Avec la chanson en deux parties intitulée la *Bataille de Metz*, qui célébrait l'échec de Charles-Quint sous les murs de cette ville en 1552, et qui fut imprimée en 1555[1], Jannequin tentait de concilier les deux genres, et, chose très importante à remarquer, d'associer aux voix les tambours et les trompettes. La première partie commençait par les vers :

> Or sus, branlés la teste en haut, en haut,
> Que vostre poil par grant fureur se dresse.
> Monstrez, Français, maintenant vostre adresse,
> Enflez le cueur pour frapper comme il faut.

Après avoir ensuite invoqué toutes sortes de divinités mythologiques, Neptune, Jupiter, Mars, Pluton, le texte devient descriptif et se mélange d'onomatopées : « Doubles canons, bruyez, tonnez, teu, teu, teu, b室dedou, flique, flaque, pati, patac », etc. C'est dans le courant de ce couplet que les instruments interviennent, séparément des voix et alternativement avec elles, le « tambour des Suisses » et les

1. Voyez ci-dessus, au catalogue, les nos 9 et 13.

« trompettes » venant couper la chanson de courts épisodes, notés sans paroles. La seconde partie du morceau, qui abonde en effets imitatifs vocaux, ne réserve plus de place à ces brèves démonstrations de musique militaire, qui sont absentes aussi de la *Bataille de Renty*[1]. Celle-ci, que Jannequin publia dans son *Verger de musique*, en 1559, est une chanson guerrière, une œuvre de circonstance, comme la *Prise de Boulogne* et non pas une composition descriptive. Son unique strophe, qui commence :

Branlez vos piques, soldats,
A cheval tost, mes gens d'armes,

1. Nous ne contredisons pas l'opinion d'après laquelle l'exécution des œuvres polyphoniques vocales du XVI[e] siècle aurait comporté quelquefois un appoint instrumental. Mais la séparation expresse dans la « bataille de Metz », de Jannequin, des phrases réservées aux voix et de celles destinées aux instruments, nous semble un argument probant pour soutenir que les œuvres où ne se remarquent pas des mentions semblables étaient des œuvres purement vocales. Si certaines réunions de musiciens les interprétaient autrement, si quelques éditeurs, pour mieux en assurer la vente, les garantissaient au titre « convenables tant aux instruments qu'aux voix » les mélanges arbitraires qui pouvaient s'effectuer ne résultaient pas de la volonté des compositeurs, mais d'une permission tacite qu'ils étaient forcés d'accorder. Les « arrangements » de tous genres que publient de nos jours les éditeurs d'une œuvre à succès, et ceux que se permettent, de leur propre autorité, les amateurs, ne sauraient être donnés pour la règle générale de notre culture musicale moderne : ils ne sont cependant que la simple continuation des usages tolérés au XVI[e] siècle, et que l'on essaie maintenant de nous représenter comme le fond des concerts de la Renaissance.

ne manque pas de mentionner le dieu Mars, mais se termine dévotement, — chose unique parmi les batailles de Jannequin, — par une invocation religieuse :

> Sus donc, prions notre sauveur
> Nous y donner telle faveur
> Que le tout soit fait à sa gloire.

Jannequin vivait encore lorsque le duc de Guise reprit Calais, en 1558 : ce ne fut pas lui cependant, mais Guillaume Costeley, qui composa sur ce succès des armes françaises une chanson à quatre voix, imprimée dans ses œuvres en 1570 [1]. Cette pièce, intéressante surtout au point de vue historique, se divise en quatre parties successives, de peu d'étendue, qui se répondent en une sorte de dialogue, où la ville de Calais prend elle-même la parole. Le morceau initial, le plus développé des quatre, offre seul quelques intentions descriptives, non pas tant dans le couplet inévitable qui invite les canons, les tambours, les clairons, à « bruire », que dans le passage où les mots

1. L'unique exemplaire connu de la *Musique* de Guillaume Costeley est à la bibl. Sainte-Geneviève à Paris. M. Henry Expert en a réédité une grande partie dans les livraisons 3, 18 et 19 de sa collection bien connue et plusieurs fois citée dans cette étude, *les Maîtres musiciens de la Renaissance française*. Les pièces sur « la Guerre de Calais » et « la Prise du Havre » sont aux pages 12 et 50 de la 19[e] livraison.

« renversez les remparts » sont traduits par des gammes descendantes, — un exemple entre mille des petits procédés de « peinture musicale » usités par les maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle.

Costeley écrivit encore sur la prise du Havre (1564) une longue pièce à quatre voix divisée en six couplets dont les textes forment également une sorte de dialogue, le premier s'adressant au roi, le suivant aux ennemis de la France, le quatrième exprimant les supplications du Havre, et la « suitte dernière » étant un chant d'actions de grâces pour la victoire obtenue.

Quelques autres batailles ne doivent pas être oubliées. Un manuscrit de la bibliothèque de l'Université de Bâle, exécuté dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, en contient deux, sans texte et sans nom d'auteurs, distingués à la table des matières par les épithètes « la courte » et « la longue » [1], — pièces « plus simples » nous apprend M. Karl Nef, moins intéressantes que *la Guerre* de Jannequin, et ne consistant guère qu'en imitations du bruit des trompettes [2]. Nous ne pouvons citer que le titre d'une « bat-

1. J. Richter, *Katalog der Musik-Sammlung auf der Universitäts-Bibliothek in Basel*, Leipzig, 1892, in-8°, p. 69 et suiv.

2. Karl Nef, *Schlachtendarstellungen in den Musik*, dans *Die Grenzboten*, 1904, t. III, p. 282.

taglia moresca », à quatre voix, en deux parties, insérée en 1546 dans le second livre de madrigaux d'Anselme de Reulx, dont on ne connaît plus que le seul *bassus*, au Liceo musicale de Bologne [1]. Peut-être était-ce une pièce comique, comme la bataille villageoise de Tomaso Cimello, qui figure dans ses *Canzone villanesche*, imprimées en 1545 [2]. Une « battaglia a 6 » d'Yvo de Vento, qui commence par les mots « Cando la bun caval », est mentionnée dans le premier livre des *Gregesche*, composées par plusieurs musiciens sur les poésies de Manoli Blessi, et publiées par Antonio Gardano, en 1564 [3].

Nous retrouvons, avec la « guerre marine » de Desbordes, une pièce conforme aux traditions de Jannequin. Ce morceau d'un musicien français inconnu est contenu dans le *Onziesme livre de Chansons à quatre et cinq parties de plusieurs autheurs. Imprimé en quatre volumes. A Paris. 1573. Par Adrian Le Roy et Robert Ballard.* Nous n'en connaissons que le volume de Superius [4] : aucun jugement ne peut donc

1. *Catalogo del Liceo musicale* t. III, p. 159. — VOGEL, *Bibliothek*, t. II, p. 128.

2. VOGEL, *ibid.*, t. I, p. 173.

3. VOGEL, *ibid.*, t. II, p. 405.

4. Nous n'avions pas encore vu cet exemplaire, à la Bibl. Nationale de Paris, lorsque, dans notre étude bio-bibliographique sur Claude Goudimel (Besançon, 1896, p. 43)

être porté sur le mérite musical de l'œuvre : mais son contenu littéraire, ses dimensions et son plan se trouvent du moins indiqués. Dans sa première partie, cette chanson paraît purement lyrique, et a pour texte une assez longue suite de vers décasyllabes, commençant ainsi :

Sus, matelotz, voicy la guerre ouverte,
Gaingnons la mer avec ses apparaux.
Ne craignons rien, la navire est couverte,
Boutons dessus à travers de ces eaux.

La seconde partie rentre dans le genre imitatif et donne la description d'un combat naval, en usant des termes spéciaux à la marine, et de quelques onomatopées :

Montez là-haut, gettez potz à feu bas,
Lances à feu, grenades, fauces lances
Gettez moy leurs matz bas,
Patic, patac, aborde, aborde, etc.

nous avons suivi la description fautive que R. Eitner avait donnée du *Onziesme livre* dans sa *Bibliographie*, p. 179 et p. 607-608. Ayant mal lu la table du recueil, Eitner a confondu l'ordre des titres et sous-titres des morceaux, et appliqué à deux chansons de Goudimel (*Du jour que je fus amoureux*, et : *Tu me fais mourir*) les titres de *Chasse de la perdrix* (qui appartient à la pièce de Delafont : *As-tu point là quelque espervier*) et de *Guerre marine* (qui désigne la chanson de Desbordes). On voudra bien tenir cette note pour un erratum à notre brochure. — Ajoutons que Eitner s'est également trompé en plaçant à la pièce : *Qui veut ouïr chansonnette*, le titre de *Chant du rossignol*, qui est réservé à la chanson de Certon : *En escoutant le chant melodieux*.

Les derniers vers décrivent l'abordage et le pillage du vaisseau ennemi :

> Sautez dedans, le pillage est à vous.
> Pillez, tuez, tout ceci soit à nous,
> Enseigne, sus, nous avons icy prise.
> Allons, tyebord et babort,
> Amis, tout est à nous jusques à la chemise.

Pour ne pas franchir la limite du XVIe siècle, nous ne citerons plus que la composition d'Andrea Gabrieli : *Sento un rumor*, à huit voix, en deux parties, publiée en 1587, après la mort de l'auteur, dans les *Concerti* d'Andrea et Giovanni Gabrieli [1]. C'est une brillante pièce vocale, où le maître vénitien s'attache d'abord à décrire l'approche d'une armée ennemie : une rumeur lointaine, qui trouble l'air et fait trembler la terre. L'effet de rapprochement est rendu non seulement par les nuances dynamiques, — que la notation du XVIe siècle n'indiquait pas, et qui étaient sous-entendues, ressortant du sens des paroles et de la composition, — mais par d'ingénieuses recherches mélodiques, par le mouvement, la direction, la complication des dessins, par de petits détails de peinture musicale soulignant des mots tels que « e scorrendo veloce » ; jusqu'à

1. VOGEL, *Bibliothek*, t. I, n. 252. Ce morceau a été publié en partition dans le *Recueil* du prince de La Moskova, t. XI, p. 389.

ce que, l'ennemi étant reconnu, le danger proche, de toutes parts s'entendent les cris : « all'arme, all'arme ! » et le roulement des tambours, imité par les voix de basses sur les syllabes « dobbe, dob ». La seconde partie, qui débute par les mots : « alla battaglia ! » pourrait être définie : une pièce belliqueuse, plutôt que tout à fait descriptive, puisque, sauf un épisode où les voix imitent des appels de trompettes, Gabrieli insiste moins que ses prédécesseurs sur les effets pittoresques.

L'auteur d'un article récent sur les batailles en musique, M^me^ Elsa Bienenfeld [1], a manqué de justice envers les compositeurs du XVI^e^ siècle, lorsqu'elle leur a reproché de n'avoir visé qu'à des descriptions réalistes, et d'avoir négligé ou ignoré le côté synthétique et abstrait de l'idée de combat. Cette critique, spécieuse en apparence, et à laquelle des auditeurs modernes pourraient être tentés de souscrire, doit être repoussée, par le seul résultat de l'examen historique, et en laissant de côté les considérations esthétiques qui ne pourraient reposer que sur des comparaisons avec des œuvres postérieures, et sur des préférences personnelles.

1. ELSA BIENENFELD, *Ueber ein bestimmtes Problem der Programmmusik*, dans le *Bulletin mensuel* de la Société internationale de musique, t. VIII, 1906-1907, p. 163 et suiv.

Lorsque les maîtres du XVIe siècle achevaient de donner corps aux tentatives réalistes des contrapuntistes du moyen âge, l'art de la fugue et celui du développement de deux thèmes opposés, qui en est issu, n'avaient pas encore été découverts ; et si l'habileté de ces maîtres était sans bornes dans la disposition, le morcellement, la variation d'une mélodie, dans sa répétition, sa disposition canonique entre plusieurs voix, sa décomposition rythmique et la combinaison de ses fragments en polyphonies merveilleuses, cependant ils ignoraient les ressources de l'antithèse et des contrastes nés de l'opposition de deux *sujets* distincts. Si donc ils s'imposaient un programme descriptif, ils envisageaient la nécessité de créer en musique un langage spécial et des procédés de composition différents de ceux qu'ils employaient, dans le motet et la chanson, pour rendre des sentiments généraux. Les moyens entrevus par les premiers auteurs de pièces pittoresques, adoptés et poussés à un degré extraordinaire d'adresse et d'invention par Jannequin, constituaient ce langage spécial, qui répondait à la fois aux exigences d'un but artistique nouveau, et aux idées générales de l'époque. On n'en était arrivé, au temps de François Ier et de Charles-Quint, ni à philosopher sur la guerre, ni à se questionner pro-

fondément sur la nature, et la réalité des faits s'imposait davantage aux esprits que les entités philosophiques. Sans doute, Mars, Bellone, Cybèle et Pan, figuraient, par habitude, dans le vocabulaire poétique ; mais un artiste chargé de commémorer le souvenir d'une bataille n'avait cure des allégories ; il peignait ce qu'il avait vu : des hommes et des chevaux bardés de fer, emportés par un élan furieux, se ruant aux assauts meurtriers, aux combats corps à corps ; des forêts de flèches obscurcissant l'air ; des barrières de piques, où l'héroïsme d'un Winkelried faisait une trouée. La vérité du tableau suggérait d'elle-même les idées d'action et de mort, de cruauté et de courage, de gloire et de sacrifice, de dévouement suprême au roi et à la patrie, qu'entraîne avec soi le concept de la guerre. Puisque, à ces images visuelles, correspondaient les souvenirs auditifs d'une clameur formidable, faite de mille bruits sauvages, le musicien, comme le sculpteur ou le peintre, n'avait qu'à transposer dans son œuvre l'écho vivant du combat. Les batailles en musique écrites au XVI^e^ siècle étaient *nécessairement* des œuvres réalistes.

Pour les mêmes raisons, c'étaient aussi nécessairement des œuvres réalistes, que les chansons de chasse, les chansons de la rue, les chansons des oiseaux, dont il nous reste à par-

ler, un peu plus brièvement que nous n'avons fait des chansons de batailles.

## III

La peinture d'une chasse ne devait guère moins plaire que celle d'un combat aux hommes du XVIe siècle. Avides de tous les exercices violents, ils trouvaient leurs propres sentiments exprimés dans ces vers, par lesquels commençait la seconde partie de « la Chasse » de Jannequin :

Sur tous soulas, plaisir et liesse,
Sur tous souhaitz qu'amour pourchasse,
Tous esbatz qui sont en noblesse,
Sur tous deduitz, n'est que la chasse.

Et c'était une joie pour eux que de reconnaître au passage tous les termes de vénerie, d'entendre le roi et le « grand sénéchal » se répondre, les veneurs se donner rendez-vous aux carrefours connus de la forêt de Fontainebleau :

Vous prendrez chacun vostre limier :
La Roche, Plexis aurez pour compaignon,
Vous irez destourner au rocher d'Avon.
Oudart et Britonnière,
Faictes la Croix du Vaucervelle ;
L'enseigne aussi, Brunière,
Qui avez tres bonne cervelle
Vous irez à la croix du grand Veneur,

— puis les chasseurs et les valets nommer, exciter, pousser ou retenir les chiens, et les chiens eux-mêmes aboyer, tandis que le cerf s'enfuit et que la chasse galope sur ses pas. Le moment où le cerf « tient tête », celui où il est « aux abois », sont dépeints par un redoublement d'onomatopées, et de notes pressées et redoublées ; sa mort, par de longues tenues qui s'étalent tout à coup, bruyantes et solennelles.

En le voyant si attentif à souligner les locutions usitées dans une chasse à courre, on ne peut douter que Jannequin n'ait introduit dans ce morceau des motifs conventionnels, dont le souvenir adroitement invoqué devait imprimer à son œuvre un cachet frappant de réalité.

De tout temps une musique spéciale avait accompagné le passe-temps, réputé noble, de la chasse, et le vacarme même de la meute paraissait harmonieux à un veneur. On a cité souvent les jolis vers par lesquels, sous le règne du roi Jean, Gaces de la Buigne comparait les aboiements des chiens à une pièce polyphonique, en se servant des termes musicaux pour les décrire, et en assurant qu'aucun répons ou alleluia, fût-il interprété par les chantres de la chapelle du roi, n'en pouvait égaler l'agrément. Dans le chœur des chiens, disait-il,

Les uns vont chantant le motet,
Les autres font double hoquet.
Les plus grans chantent la teneur,
Les autres la contre-teneur ;
Ceux qui ont la plus clere gueule
Chantent la tresble sans demeure,
Et les plus petits le quadrouble
En faisant la quinte surdouble [1].

Un autre rimeur du XIVe siècle, Hardouin de Fontaines-Guérin, dans son *Trésor de Vénerie* [2], enseigne la science de corner
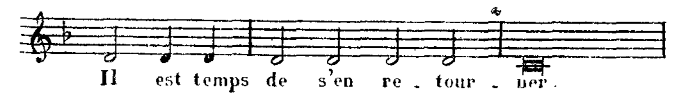
En tant de guises, comme il faut
Corner en chasse, sans deffaut,

et donne, avec une notation spéciale, l'explication des quatorze « cornures » en usage dans sa province, qui était l'Anjou et le Maine : le répertoire des chasses en France s'en écartait peu, paraît-il ; le cor, qu'il fût d'airain, d'argent ou d'ivoire (l'oliphant du moyen âge), ne fournissait qu'un son unique, et c'était par la différenciation des valeurs de durée, par le rythme, que se distinguaient les « cornures », composées chacune d'une, deux ou trois « haleinées ».

1. HENRI D'ORLÉANS, *Notes et documents relatifs à Jean, roi de France*, dans les *Miscellanies of the Philobiblon Society*, t. II, 1855, p. 174. — *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 751.

2. *Trésor de Vénerie*, composé l'an 1394 par Hardouin, seigneur de Fontaines-Guérin, et publié pour la première fois par H. Michelant. Metz, 1856, in-8°.

Le dessein de rappeler ces rythmes familiers se fait constamment reconnaître à travers l'œuvre de Jannequin, par la fréquence des phrases débitées sur une seule note. Lorsque, par exemple, on entend le superius chanter :




on se souvient de la « cornure de mescroy », qui se sonnait en cas de méprise, pour retourner sur ses pas, et dont la première « haleinée » se composait de deux sons courts suivis de cinq longs. La « cornure de chasse » surmonte au superius le chœur formé des aboiements des chiens. L'historien qui chercherait à pénétrer les origines de la musique cynégétique trouverait donc dans « la Chasse » de Jannequin des documents analogues à ceux que renferme, pour la musique militaire, sa « Bataille de Marignan ».

La « Chasse » du maître français n'obtint pas le succès réservé à ses autres compositions descriptives. Elle ne fut pas, comme « la Guerre » et « le Chant des oiseaux », plusieurs fois réimprimée, et l'on n'en connaît point de transcriptions instrumentales. A cause, en grande partie, de ses longs développements [1], elle produit sur

1. Dans la réédition de M. Expert, « la Chasse » occupe

nous une impression de monotonie. Mais, d'autre part, nous sommes frappés d'y voir le musicien s'attacher de très près au sens des paroles, qu'il cherche évidemment à rendre intelligibles à l'auditeur, plus que l'on ne s'en souciait alors dans les chansons polyphoniques. La netteté du tableau retracé devient telle, que l'on peut, pour ainsi dire, en imaginer la mise en action ; et il serait extrêmement curieux de tenter aujourd'hui de cette Chasse une exécution dialoguée, qui, sans porter atteinte à l'intégrité du texte musical, et simplement par l'emploi raisonné, selon le contenu des paroles, d'un chœur, et de quelques solistes, parviendrait sans nul doute à des effets surprenants de vie et de vérité.

D'autres Chasses furent imprimées après celle de Jannequin. Le second livre du grand recueil de Forster, qui parut en 1540 [1], contient, sous le n° 31, un lied anonyme à quatre voix,

quarante pages, tandis que « la Guerre » et « le Chant des oieaux » sont contenus chacun en trente pages.

1. Voyez Eitner, *Bibliographie*, p. 64. — Une réimpression des textes littéraires du recueil entier a été publiée sous son titre original, *Guter frischer teutscher Liedlein*, etc., dans les *Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI und XVII Jahrhunderts*, nos 203-206, Halle, 1903, in-8°.

Une édition en partition moderne du second livre a été donnée par Eitner dans les *Publikationen älterer Musik werke... hrsg. von der Gesellshaft für Musikforschung*, t. XXIX, in-fol., 1905.

divisé en trois parties, « Wohlauf, jung und alt », dans lequel sont décrites les péripéties d'une chasse au cerf. Les voix, en répétant « wuff, wuff », imitent tantôt les aboiements des chiens et tantôt le galop du cerf et des chevaux, « wuff, wuff, da lauft der edel Hirsch ».

Deux « Chasses du lièvre » à quatre voix, l'une anonyme et l'autre inscrite sous le nom de Nicolas Gombert, sont, comme il a été dit précédemment, contenues dans le *Dixiesme livre* de chansons, imprimé par Tylman Susato, en 1545 [1]. Chaque éditeur s'appliquait à mettre au jour une série de recueils analogues, sous une numérotation propre. Le *Onzième livre* du recueil de Le Roy et Ballard, qui porte la date de 1573 et dans lequel nous avons fait plus haut remarquer la présence d'une « Guerre marine » de Desbordes, contenait, sous le nom également obscur de Delafont, une « Chasse à la perdrix », qui commence par les mots : « As-tu point là quelque espervier prêt à voller ? ». Le texte, comme il faut s'y attendre, ne manque pas de reproduire les cris des fauconniers et les noms de leurs oiseaux : « Or sus, Espagnol, en avant, vole, vole ! Ha, ha, hare, Satin ! hare, Tanné ! aussi Diamant, là, mon amy ! ha, Camelot ! hare, voy le cy, vrr, là, là, là, tien cy,

1. Voyez ci-dessus, au Catalogue des éditions de Jannequin, le n° 7.

tien là ! il pille, il pille, mon oiseau ! ». La fin est très prosaïque :

> Monsieur, voylà le perdriau.
> Il en a pris, me semble, assez,
> Allons en, nous sommes lassez.

De la musique, nous ne pouvons rien dire, n'en connaissant que la seule voix de superius.

Le même étonnement que Kastner avait manifesté à l'égard de l'absence de mérite poétique dans les paroles de la *Bataille de Marignan*, a été exprimé relativement au texte d'une autre chanson de Jannequin, *les Cris de Paris*, par un écrivain qui, n'étant point musicien, n'a pas soupçonné l'intérêt de l'œuvre au point de vue de la notation des bruits de la rue, et de leur utilisation pour une œuvre d'art. C'est dans l'un des volumes de M. Alfred Franklin sur *la Vie privée d'autrefois*, que nous lisons ce jugement étrange à rencontrer sous la signature d'un érudit : « Je n'ai rien à dire de la musique, quatuor qui serait sans doute peu goûté aujourd'hui. Il est probable que Jannequin est aussi l'auteur des paroles, et s'il s'en montrait fier, il avait tort. Mais Jannequin était musicien, non poète, et il est clair que, d'un bout à l'autre de la pièce, la poésie est volontairement sacrifiée à la musique » [1].

1. A. FRANKLIN, *La Vie privée d'autrefois : l'Annonce et*

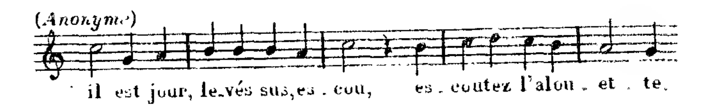
Pas plus dans sa chanson des *Cris de Paris* que dans celle de *la Guerre*, Jannequin ne s'était inquiété, en effet, de la qualité littéraire du texte, et le procédé du « quolibet », de la chanson formée d'un mélange de paroles sans suite, qui avait donné tant d'animation à sa peinture de *la Guerre*, était devenu très naturellement la base d'une composition destinée à décrire la confusion bruyante des cris populaires. Il n'y avait même, pour y atteindre, aucune autre route à suivre. Qu'il connût ou non l'œuvre analogue de Nicola Zacharias, écrite cent et quelques années auparavant, Jannequin ne pouvait qu'en reprendre la méthode, en l'adaptant à sa manière propre, et aux progrès qu'un siècle avait apportés dans l'art de la composition : et c'est des mêmes procédés que M. Gustave Charpentier a de nouveau fait surgir, dans un tableau célèbre et charmant de son opéra *Louise*, des effets entièrement modernes.
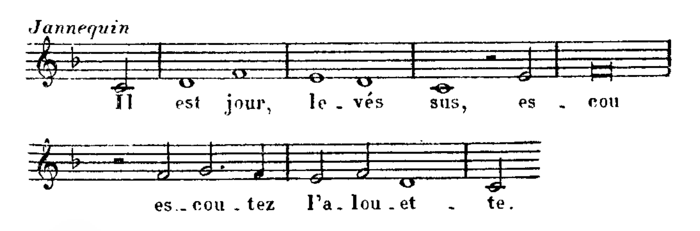
La part des rapprochements et des mélanges comiques, dans un sujet de cette nature, n'était pas pour en éloigner Jannequin, qui cherchait volontiers dans le rire, et dans le rire rabelaisien, un élément de succès. Il n'alla nulle part, dans cette direction, plus loin que dans *le*

*la réclame, les cris de Paris*, 1887, in-12°, p. 210. — L'auteur est mal renseigné sur la date de la première édition de l'œuvre de Jannequin, qu'il place à 1550, au lieu de 1529.

*Caquet des femmes*, où son inclination au réalisme et sa verve caustique se donnèrent carrière en dépeignant le bavardage d'une assemblée de commères. Le caractère licencieux du texte rend impossible aujourd'hui l'exécution de cette pièce.

Ce caractère, qui était commun alors aux chansons de beaucoup de compositeurs, mais que celles de Jannequin portent volontiers à l'extrême, se retrouve dans son « Chant de l'alouette », qui n'est pas seulement un morceau descriptif, avec imitations du gazouillement des oiseaux, mais en même temps et principalement une chanson amoureuse, une âpre satire du « faux jaloux », dont se moquaient à l'envi les conteurs du moyen âge. Jannequin avait précisément puisé les paroles de cette pièce dans le répertoire vocal du xv^e^ siècle. S'il a laissé de côté la seconde partie de l'ancienne chanson, et s'il ne s'est point astreint à en adopter le sujet musical, du moins il s'est servi de plusieurs de ses formules mélodiques, de celles en particulier qui s'attachaient aux paroles imitatives et qui étaient passées avec elles dans le vocabulaire de la composition :












On ne reconnaît pas d'antécédents analogues pour le morceau de Jannequin intitulé *le Chant du rossignol*, dont les paroles furent remises en musique par Pierre Certon, et ne contiennent matière qu'à très peu d'imitations réalistes.

Celles-ci remplissent, au contraire, presque complètement *le Chant des oiseaux*, qui, de tous les poèmes consacrés par Jannequin à l'interprétation des spectacles de la nature, reste le plus célèbre et le plus intéressant.

Les questions de priorité, quand il y a similitude de sujets, de textes et de thèmes, sont presque impossibles à trancher pour la plupart

des œuvres musicales du XVI$^{e}$ siècle. On est donc dans l'incertitude pour placer dans un ordre chronologique exact les deux compositions de Nicolas Gombert et de Clément Jannequin sur *le Chant des oiseaux*. A s'en tenir aux dates des éditions connues, l'œuvre du musicien français précéderait de dix-sept ans celle du maître de chapelle de Charles-Quint, puisque *le Chant des oiseaux*, de Jannequin, fut imprimé dès 1528 dans son livre de *Chansons* publié par Attaingnant, et de nouveau en 1537 dans la seconde édition mise en vente par le même libraire, tandis que le morceau de Gombert n'apparaît qu'en 1545, dans le *Dixième livre* de Tylman Susato [1]. Mais rien ne prouve que d'autres recueils, ignorés aujourd'hui, n'ont pas auparavant contenu cette composition. Les deux artistes étaient absolument contemporains. A défaut de documents certains, des raisons inhérentes aux chansons elles-mêmes, des raisons « intérieures », feraient, jusqu'à nouvel ordre, attribuer vraisemblablement à Gombert

1. Voyez au chapitre précédent le catalogue des éditions de Jannequin. Le *Chant des oiseaux* de Gombert a été publié en partition par Commer dans sa *Collectio operum musicorum batavorum*, t. XII. Des fragments en ont été cités par REISSMANN, *Geschichte der Musik*, t. I, p. 267, et par SCHNEIDER, *Das musikalische Lied*, t. II, p. 404. Pour le *Chant des oiseaux* de Jannequin, on se reportera aux éditions de M. Henry Expert, seules conformes à l'original.

l'honneur de l'initiative : car son *Chant des oiseaux* est à trois voix, celui de Jannequin à quatre, et les deux pièces se présentent par conséquent, vis-à-vis l'une de l'autre, dans un rapport de surenchère pareil à celui qui s'observe souvent, à la même époque, entre les compositions de deux ou de plusieurs maîtres rivaux.
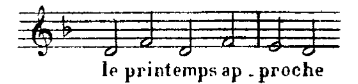
Admettons donc provisoirement qu'il en avait été ainsi, et que Jannequin se posait là en successeur de Gombert. Il se sert du même texte, des mêmes idées musicales. Par l'emploi d'une voix de plus, il donne une impression d'achèvement qui ne résulte pas d'un simple remplissage harmonique, mais d'un équilibre différent donné à toutes les parties ; en même temps, par des inflexions nouvelles imposées aux mêmes motifs, il se les approprie et leur communique son humeur particulière, sa gaieté légère et hardie ; il les découpe et les enchevêtre en mélanges piquants, en images changeantes, propres à divertir autant qu'à charmer.

Le thème initial de toute la chanson, qui produit un si gracieux effet en se reproduisant pour conclure, s'inspirait, chez Jannequin comme chez Gombert, des premières mesures d'une pièce anonyme du xv^e^ siècle [1] :
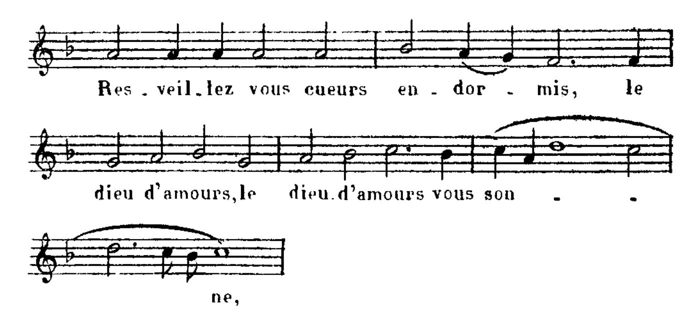
1. Bibl. Nationale de Paris, ms. fr. n. a. 6771, fol. 91 v°.
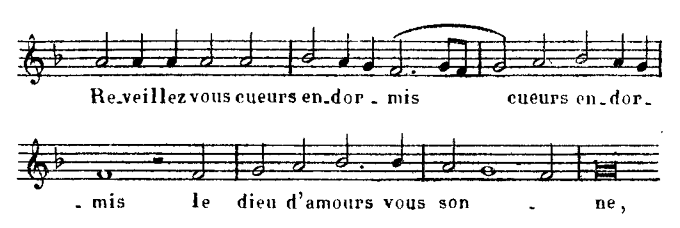








On sentira l'influence de ce thème dans le début du *Chant des oiseaux* de Gombert :




et les premières mesures du morceau de Jannequin feront immédiatement apercevoir la dissemblance du développement mélodique chez les deux maîtres :




Une comparaison suivie montrerait les deux

musiciens soutenant jusqu'au bout cette démarche opposée : Gombert, attaché davantage aux développements de la mélodie, et s'appesantissant volontiers sur des formules ornées et arrondies, Jannequin demeurant fidèle à son humeur joyeuse, à son penchant tout français en faveur de la clarté et des effets précis, rapides, animés, qui donnent l'impression de la vie. Selon que sa composition reçoit de la part des chanteurs une interprétation délicate et fondue, — la perfection, en ce genre, a été atteinte par le quatuor Expert, — ou qu'au contraire on l'exécute avec une accentuation mordante et des sonorités moins discrètes, la signification peut en paraître foncièrement différente : ou bien c'est un coin délicieux de paysage musical, ou bien l'impertinente, voire grossière fantaisie d'un contemporain de *Pantagruel*.

Ce qu'on est accoutumé à rencontrer chez Jannequin et chez la plupart des compositeurs profanes de la Renaissance, peu enclins aux badinages innocents, rend, il faut bien l'avouer, la seconde explication plus vraisemblable que la première. Assis, comme trois siècles plus tard Beethoven, au bord d'un ruisseau, Jannequin écoute aussi se répondre le loriot, la caille et le coucou ; mais il comprend autrement leur langage ; ensemble, il les entend claironner des fanfares, s'inviter à « rire et gaudir », appeler

par leurs noms leurs maîtresses, Guillemette, Colinette; quelques-uns tirent vers le cabaret, en prononçant : « il est temps d'aller boire! » Le sansonnet,

Le petit sansonnet de Paris,
Sage, courtois et bien appris,

met les cloches en branle : « din, dan, din, dan », et crie : « Sus, madame, à la messe! » Chacun rit, fredonne, gazouille, jargonne d'impayables discours, faits de notes douces ou aiguës, de rythmes précipités, de syllabes frappées et refrappées avec volubilité; contre le coucou, l'oiseau traître, qui ne construit pas de nid, toute la gent ailée s'allie; on le honnit, on le bat, on le chasse, et, une fois l'intrus expulsé, tout s'achève paisiblement par le retour des premiers vers et du premier thème :

Reveillez-vous, cœurs endormis,
Le dieu d'amours vous sonne.

Au lieu d'altérer le texte littéraire et musical du chant des oiseaux pour en faire disparaître, par des substitutions de noms et des coupures, les allusions équivoques [1], on peut tenter d'en

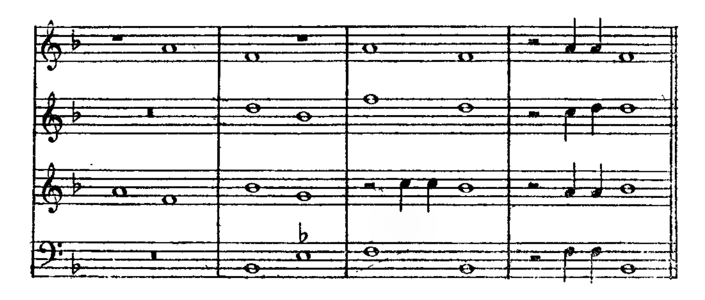
1. Dans l'édition du prince de La Moskowa, le coucou a été transformé en hibou, ce qui constitue un non-sens absolu au point de vue de l'observation de la nature et des mœurs des oiseaux : et ce changement dans le texte a entraîné la suppression du passage construit sur les harmonieuses réponses que fournissait le chant du même oiseau.

interpréter autrement le sens, et d'y voir simplement un joyeux tableau de la nature au printemps, une amusante transposition des concerts du petit peuple des oiseaux, un écho des « murmures de la forêt », où ne paraissent ni les mythes et les symboles d'un poème légendaire, ni les mots à double entente d'une satire grivoise. Lire ou entendre dans cette acception *le Chant des oiseaux* serait peut-être le moderniser, puisqu'on assure qu'à l'époque de la Renaissance, le « sentiment de la nature » n'existait pas, tel du moins que nous l'entendons ; — affirmation discutable, et contre laquelle la musique du XVI^e siècle apporterait autant d'arguments et de documents que la littérature ; — ce ne serait en tout cas ni le méconnaître, ni le déformer.

Nous ne saurions cependant poursuivre ici un examen détaillé de la chanson de Jannequin, que la double édition de M. Henry Expert rend heureusement accessible, sous sa forme authentique, à tous les musiciens. Nous préférons engager le lecteur à s'y reporter et lui suggérer seulement, au point de vue spécialement imitatif, quelques rapprochements entre cette pièce et d'autres du même temps, dans lesquelles apparaissent épisodiquement des effets puisés aux mêmes sources. Le plus simple de tous les chants d'oiseaux, le plus aisé à noter fidèle-
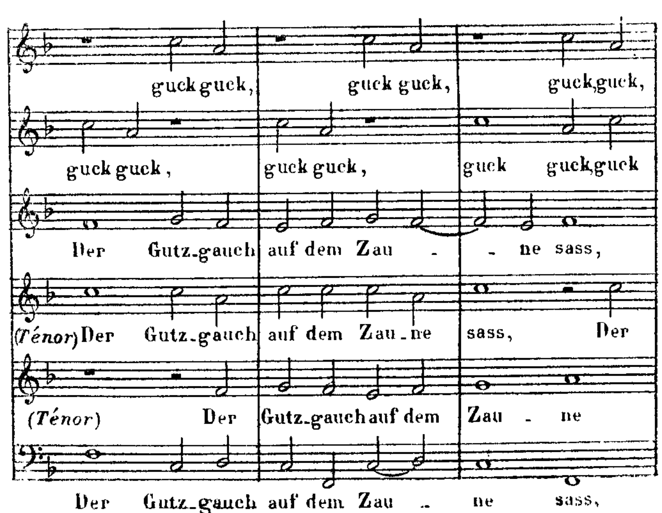
ment, à enchâsser dans des combinaisons harmoniques, le chant du coucou, dont nous avons signalé l'emploi dans plusieurs chansons anciennes, joue musicalement et littérairement un rôle important dans le chant populaire et artistique du XVI[e] siècle. Nous n'avons à relever ici que les cas où des musiciens de diverses nationalités se plaisent à le disposer en réponses entre toutes les voix, pour en tirer des effets appropriés à l'intention purement musicale, ou descriptive, ou comique, de leur composition.

Le *Cancionero*, publié par M. Barbieri, nous offre une double notation de ce chant, dans deux chansons espagnoles écrites sur le même texte, l'une, par Juan del Encina, avant 1496, et la seconde, par un anonyme, vers la même époque. Le thème, chez Juan del Encina, se présente sous cette forme [1] :



1. F. A. Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid, s. d., in-4°, p. 26.
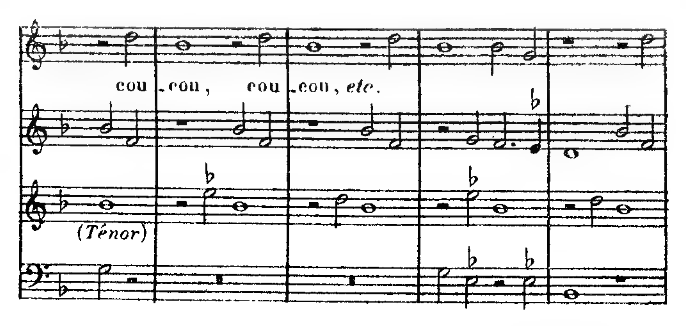
Parmi les lieder allemands du recueil de Schmeltzel, imprimé à Nuremberg en 1544[1], le neuvième tout entier roule sur les aventures du coucou et contient vers la fin quelques mesures imitatives. — Dans le second livre des lieder recueillis par Forster figure une pièce à six voix de Lemlin, dont chaque couplet, chanté à quatre parties, est accompagné de la répétition « obstinée » du chant du coucou, par deux soprani[2] :




1. Ce recueil a été cité précédemment à propos de la *Battaglia taliana*, de Matthias Hermann. Le morceau sur le coucou a été publié en partition par Eitner, dans son volume *Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhanderts*, I. Bd. Berlin, 1876, in-8°, p. 59 et suiv.

2. Le texte et la musique de cette pièce ont été donnés en

D'après la date de leur publication, ces deux lieder seraient postérieurs au *Chant des oiseaux* de Jannequin, dans lequel un long et joli épisode est uniquement formé par l'imitation du chant du coucou ; cette imitation, adroitement combinée en vue de l'effet pittoresque, se développe en progressant de vitesse et, sans doute, de sonorité, depuis ce début très doux, et comme lointain :




partition par C. F. Becker dans son livre : *Die Hausmusik in Deutschland*, p. 79, et par Eitner, dans sa réédition du second livre du recueil de Forster, formant le tome XXIX des *Publicationen älterer Musikwerke, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung* (p. 46). — F. Böhme a reproduit le ténor seul du morceau de Lemlin, avec plusieurs autres lieder sur le chant du coucou, dans son *Altdeutsches Liederbuch*, p. 259 et suiv. — En dehors de ces morceaux et des très nombreuses pièces vocales et instrumentales où, jusqu'à nos jours, les compositeurs allemands se sont plu à introduire les mêmes formules imitatives, une preuve toute particulière de la constante popularité du chant du coucou dans les pays germaniques peut être cherchée dans la fabrication traditionnelle de ces horloges bien connues de la Forêt Noire et de la Suisse allemande, où la sonnerie des heures est remplacée par l'imitation du chant du même oiseau.

jusqu'à un enchevêtrement de réponses rapides.

Autre chose était de s'attaquer aux mélodies du rossignol, et précisément parce qu'ils en raffolaient, les musiciens du XVI^e siècle ne se hasardèrent point à vouloir les copier exactement. Le naturaliste Pierre Belon, qui employait pour les décrire force comparaisons et locutions musicales, concluait à l'impossibilité où se trouvait l'observateur le plus diligent et l'artiste le plus habile, de le « contrefaire en chantant ». Encore qu'un extrait de ce livre puisse paraître à plus d'un lecteur une digression inutile, pour d'autres, qui peut-être aimeront la comparer aux fragments de poésies reproduits dans notre premier chapitre, nous emprunterons au créateur de l'ornithologie française une charmante page où s'exprime la parfaite habitude qu'avaient alors du langage musical les hommes de science, et tout l'enthousiasme, ou, comme on devait dire plus tard, la « sensibilité » dont ils étaient pénétrés en présence des beautés de la nature :

« Nous n'avons », dit Belon, « cognoissance d'aucun oyseau qui soit de la nature d'un rossignol, c'est à sçavoir, qui chante incessamment toute la nuict sans dormir : car lorsque les forêts et les taillis se couvrent de feuilles, il est long temps sans cesser de chanter iour et nuict. Mais pourroit-il estre homme tant privé

de iugement, qui ne prenne admiration d'ouïr telle melodie sortant de la gorge d'un si petit corps d'oyseau sauvage? Et sçachant que d'une voix si haultaine issue d'un si petit tuyau de si resonnante musicque, toute industrie humaine n'en sçauroit approcher. Mais oultre cela, le meilleur du rossignol est qu'il persevere si pertinemment en son chant, que sans se lasser et laisser son entreprinse, plus tost la vie lui defauldra, que la voix. A-t-il point eu de maistre, qui luy a enseigné la science de musicque si parfaicte ? Non : et toutesfois ne fault iamais à bien accentuer les syllabes, et mieux observer tous les tons, et les conduire d'une mesme haleinée si parfaicte, qu'il n'y a celuy qui ne desire l'entendre. Encor redirons-nous qu'il ne fault point à bien observer les tons, et les conduire d'une mesme haleinée, les uns en longueur, et aspirer les autres : tantost varier le dessus, quasi le jectant en fusée, tantost courber les notes entieres, et soudain les mener par feinctes, et puis les distinguer, et decouper par pieces, comme en minimes crochues : tantost les assembler, puis les demeurer comme leur baillant des entrelassures : et de là les allongeant, soudain il les delaisse, et puis les reprenant, il obscurcit sa voix au despourveu, quasi comme en tremblant : tantost apres murmurant en soy-mesme, ne chante que le plain

chant, l'une fois si pesant, qu'il semble prononcer les notes par semi-brèves : tantost il les deprime, menant sa voix en bas ton, et de prin sault, il fait l'accent agu comme chantant en faulcet ; l'autre fois frequente les tons, l'autre fois les estend, et là où il luy plaist, les darde haultains, moyens, ou bas : tantost il contrefait son chant muant sa voix en diverses façons : voulant quasi qu'on pense que c'est d'un autre oyseau. Et puis se remonstrant, chante quelque peu en vers de rythme : tantost se met à poursuyvre en prose. Quel instrument, qu'ayent pu fabriquer les hommes ? Quelle harpe, lut ou espinette, pourra l'on mettre en comparaison de son chant ? Jà maintes fois a donné plaisir beaucoup de matinees au lever de celuy qui a expressément dormy entre les arbrisseaux feuilluz, pour observer sa plaisante voix harmonieuse, pour en estre tesmoin. Par quoy il fault nous accorder, qu'il surpasse l'artifice humain en ceste science... »[1]

1. *L'histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions et naïfs portraictz retirez du naturel, escrite en sept livres*, par PIERRE BELON, du Mans. Paris, 1555, in-4°. p. 336. Un autre joli passage du même livre, p. 221, concerne le chant de la rousserole, ou rossignol de rivière : « Il n'est homme, s'il n'est du tout lourdault, qui infailliblement n'en soit rendu triste ou joyeux... Tout homme qui oyrra un chant si haultain proceder du sifflet de si petite corpulence d'oysillon, sera de gros esprit et lourd, s'il n'y repense

Les musiciens du XVI^e siècle étaient au fond du même avis que Belon, et savaient que le chant du rossignol, dont l'irrégularité même fait l'un des charmes, ne se peut pas « contrefaire » exactement par la voix. Ils laissaient cette entreprise aux futurs compositeurs d'opéras, aux futures « cantatrices légères », et quand le texte de leurs chansons invoquait le souvenir des mélodies de l'oiseau-chanteur par excellence, ils se bornaient à tracer de petits dessins conventionnels. Sous le titre de « Chant du rossignol », Jannequin et Certon mettaient l'un après l'autre en musique cette strophe, sans aucunement insister sur la part faite aux syllabes imitatives :

En escoutant le chant melodieux
De ces plaisans Rossignols tant joyeux
Qui vont disant : ainsi, ainsi, ainsi,
L'un d'eux me dit : passez, passez par cy,
Et vous orrez qui chantera le mieux.
Tôt, tôt, tôt, veuillez estre songneux
D'amour servir loyaument en tous lieux.
Luy requerant : mercy, mercy, mercy,
Fuyez, fuyez, gens melancolieux,
Passez le tems en liesse et en jeux
Et de soucy dittes : fi, fi.
Revenez cy mardy, mardy, mardy,
Et vous orrez qui chantera le mieux.

deux fois : entendu que d'une mesme haleinée il maintient sa voix, tantost si haulte, qu'il n'est dessus d'instrument d'ivoyre qui y puisse monter : tantost si basse, qu'il n'est dessous d'un pot cassé qui puisse descendre si bas .. ».

Les vers de la chanson « le rossignol plaisant », mis en musique par Nicolas Millot et par Jean de Castro, ne contenaient pas même ce minimum d'imitations pittoresques ; c'était une poésie amoureuse, dans laquelle étaient comparés l'oiseau, qui préfère sa liberté au bien-être d'une cage, et le cœur qui demeure volontairement captif.

Il en était de même d'un grand nombre de morceaux où le « gentil rossignolet », le « rossignolet du bois », joue simplement le rôle de confident ou celui de messager d'amour.

Admiré, réimprimé, chanté, transcrit, pendant de longues années après sa première publication et après la mort de son auteur [1], le *Chant des oiseaux* de Jannequin ne fut pas imité comme l'avait été sa chanson de *la Guerre*, et l'on ne peut guère citer qu'un concert d'oiseaux de Roland de Lassus, inséré dans ses *Mélanges* [2], et des fragments épisodiques, tels que nous venons d'en mentionner quelques-uns, relatifs au coucou. Dans un autre ordre d'idées, les musiciens ne se faisaient pas faute

1. Encore en 1578, GUY LE FÈVRE DE LA BODERIE, dans son poème de *la Galliade* n'omet pas de louer la « subtilité » de Jannequin, et son talent à reproduire « les tons de la guerre, et le doux chant naïf des oiseaux desgoisans ». — Nous avons dit plus haut que *le Chant des oiseaux* avait été, comme *la Guerre*, transcrit pour le luth.

2. C'est le n° 91 du recueil.

d'exploiter isolément le chant ou le cri de divers animaux, pour en tirer des effets comiques : c'est ainsi que Passereau se servait du gloussement de la poule, dans la piquante et charmante chanson « Il est bon, bon, bon, commère »[1], et que Certon faisait retentir le chant du coq dans sa pièce sur le laboureur[2].

Les musiciens allemands, sous l'influence des poésies populaires si fréquemment inspirées par les spectacles sylvestres, recouraient volontiers à des mélanges semblables. Ils les traitaient avec une gaieté un peu pesante, dont leurs chansons de la Saint-Martin offrent de curieux exemples. L'oie, qui fait le fond des repas consommés à l'occasion de cette fête, est glorifiée dans les lieder qui s'y rattachent. Tantôt ce sont des sous-entendus moqueurs : « Hoho ! lieber Hans, versorg dein Gans, lass sie kein Hunger leiden », etc.[3] ; tantôt il est question de l'oie grasse, que possède un meunier, et les quatre voix, en une série de points

1. Publiée en partition par M. Henry Expert dans son *Anthologie*, et souvent chantée sous sa direction.

2. Publiée en partition par Eitner dans son recueil de *60 chansons françaises*, n° 14.

3. « Hoho ! cher Hans, soigne ton oie, ne la laisse pas avoir faim », etc. Pour ce texte et pour les suivants, voyez Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, p. 423 et suiv., Eitner, *Das deutsche Lied*, p. 105 et suiv., et les réimpressions des recueils de J. Ott et de Forster, dans les *Publikationen älterer Musikwerke*, etc., t. I à III et t. XXIX.

d'orgue formant de lents et lourds accords, appuient comiquement sur cette idée de plantureux embonpoint ; tantôt, en un quolibet mêlé d'allemand et de latin, l'éloge de l'oie rôtie s'intercale parmi les jubilations en l'honneur de saint Martin ; tantôt, enfin, une chanson tout entière vante la volaille favorite, avec une burlesque imitation de son cri :

Den besten Vogel, den ich weiss,
Das ist ein Gans.
Sie hat zwei breite Füss,
Darzu ein langen Hals ;
Ir Füss sein gel,
Ir Stimn ist hell,
Sie ist nit schnell ;
Das best Gesang, das sie kan
Da, da, da,
Das ist gik, gak, gik, gak,
Da, da, da,
Singen wir zu Sant Marteinstag ! [1].

Parmi les musiciens italiens, Giov. Croce, à la fin du XVIe siècle, est cité comme ayant interprété en un sens caricatural le chant du rossignol et celui du coucou, dans les « caprices » à plusieurs voix de son recueil intitulé *Triacca*

1. « Le meilleur oiseau, que je sache, c'est l'oie. Elle a deux larges pieds, par là-dessus un long cou ; ses pieds sont jaunes, sa voix est claire, elle n'est pas agile, le meilleur chant dont elle soit capable, da, da, da, c'est : gik, gak, gik, gak, da, da, da. Chantons, pour le jour de la Saint-Martin ! » — Recueil de Forster, édition Eitner, p. 12.

*musicale*, qui contient également une pièce imitative du babil des enfants se rendant à l'école, et un autre sur le jeu de l'oie [1]. C'est vers la même époque que Leone Leoni faisait paraître, dans son second livre de madrigaux à cinq voix, une longue « Canzone del Rosignuolo », divisée en six parties successives, et contenant des passages descriptifs [2]. Mais les madrigalistes n'avaient pas attendu les dernières années du siècle pour introduire dans leurs œuvres des effets de ce genre, et quand, en 1581, Vincenzo Gabrieli se plaignait de l'engouement manifesté pour les détails de peinture musicale [3], ses reproches s'adressaient aussi bien aux œuvres de la génération précédente qu'à celles de ses contemporains.

L'innombrable répertoire du madrigal italien est en effet rempli de recherches semblables, entre lesquelles beaucoup ont trait aux bruits extérieurs, au vol des oiseaux, au souffle du vent, au murmure des ruisseaux, à la chute des corps, à la démarche des êtres animés, aussi bien qu'aux accents de la voix humaine. Une

1. Pour les titres des trois éditions de cet ouvrage, publiées en 1595, 1596 et 1607, voyez VOGEL, *Bibliothek*, t. I, p. 194.

2. D'après VOGEL, ouvr. cité, t. I, p. 366, on ne connaît trait pas aujourd'hui d'exemplaire complet de ce second livre.

3. *Dialogo di Vincentio Galilei..... della musica antica et della moderna.* Florence, 1581, p. 89.

étude minutieuse de ces procédés, que nous avons vus en germe chez les contrapuntistes de l'ancienne école de Florence, fournirait les éléments d'un curieux lexique de la composition vocale descriptive [1]. Comme ceux que l'on forme d'extraits poétiques, un tel vocabulaire contiendrait une foule de locutions stéréotypées, de « lieux communs » presque machinalement transmis d'un musicien à l'autre. Il renfermerait aussi bon nombre de jolies et ingénieuses pensées, et montrerait, pour ainsi dire, à l'envers du tissu le travail accompli par les madrigalistes pour donner à leurs tableaux la couleur voulue.

De ces tableaux, les plus séduisants et les plus poétiquement expressifs n'étaient pas toujours ceux où le réalisme de la composition se trouvait porté le plus loin. Lorsque Luca Marenzio, sur deux stances de Pétrarque, dessine un paysage musical, il n'a nul recours apparent aux formules imitatives ; de l'ensemble

1. On réunirait déjà beaucoup d'exemples en étudiant le recueil de madrigaux de plusieurs compositeurs intitulé *Il lauro verde*, publié à Florence en 1583, et dont la bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris, possède un exemplaire complet de l'édition de 1591, — et celui, plus considérable encore, qui a pour titre *Nervi d'Orfeo*, imprimé à Leyde en 1605, et dont un exemplaire complet existe à la Bibliothèque Nationale de Paris. Pour les titres de ces recueils et la table des morceaux qu'ils renferment, voyez VOGEL, *Bibliothek*, t. II, p. 433 et 491.

vaporeux de sa polyphonie ressort l'impression, plutôt que la description, d'une matinée printanière. *Zeffiro torna*..., dit le poète ; le souffle caressant des zéphirs passe sur la verdure ; l'hirondelle gazouille, et le rossignol soupire sa plainte mélodieuse ; Jupiter se réjouit à la vue du monde renouvelé, et tous les êtres vivants se réconcilient dans l'amour. A la fraîcheur, à la grâce des vers, correspondent le charme des dessins mélodiques, la transparence heureuse des harmonies. Bientôt, comme en une peinture de Poussin, où les bergers découvrent une tombe au milieu de la campagne fleurie, le musicien, complétant le poète, oppose à la riante volupté de la nature, la mélancolie d'une âme triste jusqu'à la mort, pour laquelle le chant des oiseaux, le feuillage des bois, la beauté des créatures, demeurent pareilles à un désert affreux[1]. C'était un sens nouveau donné à la musique descriptive : l'homme y reconquérait le premier plan, et les phénomènes extérieurs ne conservaient

1. Ce beau madrigal de Marenzio parut en 1587 dans son *Libro primo de madrigali*. Nous en devons la connaissance à M. Henry Expert, qui l'a fait exécuter à Paris en 1906. — Les mêmes stances de Pétrarque avaient été mises en musique, avant Marenzio, par Filippo de Monte, Pietro Taglia, Ippolito Chamatero, Lodovico Balbi, Orazio Faa, Girolamo Conversi, Alfonso Ferrabosco : retrouver, rapprocher et comparer toutes ces œuvres serait une très intéressante étude.

d'importance qu'autant qu'ils éveillaient en lui d'émotions.

Ce que la critique actuelle a pu dire des poètes les plus modernes du XIXe siècle, s'appliquait à l'esprit du madrigal musical au XVIe : « La vie de l'âme se mêle à la vie de la nature. Il n'est plus possible aux poètes de les séparer. Ils ne décrivent plus les paysages indépendamment des hommes qui s'y meuvent. Ils ne sont sensibles qu'aux modifications des états d'âme par les paysages, à la manière dont nous voyons les paysages selon les états de notre âme[1]. »

Le génial représentant de cette tendance dans la musique française de la fin du XVIe siècle fut Claude Le Jeune, compositeur de la cour sous Henri IV, né à Valenciennes, mort à Paris en 1600, surnommé emphatiquement « le Phénix des musiciens » et dont les « Mélanges » et le « Printemps », sans parler même ici de ses psaumes, justifiaient les éloges de ses contemporains par des trésors d'invention, d'élégance, de grâce, récemment remis en lumière par M. Henry Expert[2].

1. Nous empruntons ces lignes à un article de M. J. Ernest Charles sur Albert Samain, publié dans la *Revue bleue* année 1905, t. I, p. 726.

2. *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française :* livraison 11. Dodecacorde contenant douze psaumes, etc.,

Une des pièces contenues dans le *Printemps* doit être distinguée entre toutes comme offrant le plus instructif point de comparaison au point de vue de l'imitation pittoresque. C'est le *Chant de l'alouette*, de Jannequin, augmenté par Le Jeune d'une cinquième voix[1], — un second ténor, — très légèrement retouché, quant aux paroles, et accru d'un intermède entièrement nouveau, une partie centrale « toute de Claude Le Jeune », dont le texte n'est autre que le célèbre quatrain de Du Bartas :

La gentille alouette avec son tire lire
Tire lire à l'iré, et tire lirant, tire
Vers la voûte du ciel, puis son vol vers ce lieu
Vire, et désire dire : adieu, adieu, adieu[2].

Ici, le compositeur n'essaie pas d'imiter simplement dans sa musique les joyeux petits cris de l'oiseau : il veut qu'à l'entendre se forme en nous une image mentale complète, une image à la fois visuelle et auditive, de l'alouette,

1er fascicule ; — livraisons 12, 13 et 14, le Printemps ; — livraison 16, Mélanges, 1er fascicule ; — livraisons 20 et 21, Psaumes en vers mesurés, 1er et 2e fascicules. Un certain nombre de pièces extraites des livraisons précédentes ont en outre été publiées par M. EXPERT dans son *Anthologie*.

1. On lira ce morceau dans la 12e livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, p. 50, ou dans le fascicule spécial de l'*Anthologie* de M. EXPERT.

2. Ce quatrain imitatif est extrait de « la Sepmaine » de Du Bartas, Ve jour, vv. 615-618.

de son vol, de sa voix, des champs qu'elle habite, du ciel vers lequel elle s'élève. Comme Jannequin, Le Jeune varie et assouplit les rythmes ; plus que son modèle, il s'attache aux formes mélodiques, à la direction, à la grâce coulante ou à l'allure caractéristique des motifs ; c'est déjà toute une peinture que la traduction musicale du premier hémistiche, et dans celle du second vers, l'entrelacement des réponses en dessins contraires, souples et légers, réalise à merveille l'idée d'une nuée d'oiseaux qui s'éparpille dans l'air.

Le Jeune trace de nouveau la même peinture, avec d'autres nuances et autant de bonheur, dans la pièce en « vers mesurés » intitulée « la belle aronde », où il décrit, en faisant alterner les strophes à quatre voix et le refrain, ou « rechant » à six, l'arrivée de l'hirondelle. Ce n'est pas l'oiseau lui-même qui parle : c'est l'homme qui le salue, l'accueille comme « la messagère de la belle saison », qui le regarde fendre l'air, qui l'invite à nicher dans sa maison. « La velà, je la voy », s'écrient en se répondant les chanteurs : « je recognoy le dos noir, je l'y voy le ventre blanc qui l'y treluit au soleil. La velà, je la voy, elle vole mouchelètes, elle vole moucherons » [1].

1. Nous ne détachons aucun passage de cette délicieuse

Un grand pas s'accomplit ainsi dans la musique descriptive : la vie des animaux, la beauté de la nature, les phénomènes du monde physique ne sont plus copiés directement : la musique les reproduit d'après l'image qui s'en reflète dans le miroir de l'âme humaine.

Si cette étude trop longue, et cependant incomplète, était poussée au delà du XVI[e] siècle, elle aurait à suivre, en changeant de terrain, et en passant du domaine de la polyphonie vocale dans celui de la musique instrumentale, le même processus dans le développement esthétique de la musique descriptive, qui, partie d'une conception purement réaliste, aboutit aux vastes horizons du symbolisme musical et du « poème symphonique ».

petite composition, qu'il faut lire ou entendre tout entière. Nos lecteurs la trouveront à la p. 28 de la 12[e] livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*.

---

# JACQUES MAUDUIT

Dans les derniers feuillets de son énorme in-folio, *L'Harmonie universelle*, et à la fin du livre septième, qui concerne les instruments de percussion, le Père Mersenne a placé, sous le titre de « Proposition XXXI, Donner les éloges des hommes illustres dans la théorie et la pratique de la musique », le seul éloge de Jacques Mauduit. Son choix, explique-t-il, s'est borné à cet unique musicien, parce qu'il l'a connu « plus particulièrement qu'aucun autre », et qu'il a « remarqué des vertus très singulières en sa vie ».

De ces pages dictées en effet par l'amitié autant que par l'admiration due à un homme de talent, Fétis a tiré à peu près toute la notice, longue de moins d'une colonne, qu'il a consacrée à Mauduit dans sa *Biographie universelle des Musiciens*. Grâce uniquement aussi aux mêmes pages de Mersenne, Hawkins et

Ambros ont connu le nom de l'artiste, et, portés à quelque méfiance par la constatation de la sympathie personnelle qui débordait dans le langage du bon religieux, ils n'ont accordé à ses dires qu'une créance limitée[1]. Ambros, si bien informé des œuvres de l'école franco-belge du commencement du XVI^e siècle, s'est montré d'ailleurs étrangement ignorant de celles qu'avaient produites les musiciens français de la fin du même siècle. Les bibliothèques d'Allemagne et d'Italie, qu'il avait assidûment fouillées, n'avaient pu rien lui apprendre à leur égard, et il n'était pas venu interroger les nôtres.

Les exemplaires de l'*Harmonie universelle* étant assez rares pour que peu de personnes les aient à leur disposition, nous croyons être plus utile aux lecteurs en réimprimant textuellement l'Eloge de Mauduit, qu'en le fondant dans une notice qui n'aurait plus ni l'authenticité du texte de Mersenne, ni le charme de son langage ému, naïf et pittoresque. A la suite de cette reproduction, nous ajouterons d'autres documents et quelques commentaires.

1. HAWKINS, *History of Music*, édit. 1853, p. 616. — AMBROS, *Geschichte der Musik*, t. III, p. 345.

## ELOGE DE IACQUES MAUDUIT, EXCELLENT MUSICIEN

Iacques Mauduit, issu de noble famille, nasquit à Paris le 16 septembre 1557 et fut baptisé sur les fonds de S. Landry [1]. Son enfance fut instruite dans la foy catholique de ses ancestres, et sa ieunesse heureusement employée à l'estude des lettres humaines, et de la Philosophie. Il fit ensuite ensuite plusieurs voyages, et notamment en Italie, d'où il revint sçavant en la langue, à laquelle il ioignit l'Hespagnole, et quelques autres du Septentrion, dont, avec celles qu'il avoit apris au college, il se servit à l'intelligence des bons autheurs [2]. Son esprit subtil et curieux ne laissa point de science dont il ne peut discourir pertinemment, sans en exclure les mechaniques. Il s'adonna particulierement, et d'un si grand soin à la Musique, sans autre secours que des livres, et se perfectionna tellement en tous ses genres, que la France dés son vivant l'honora du surnom de Pere de la Musique, et avec raison, parce que luy seul a comme engendré la belle Musique en France par l'excellence de plusieurs ouvrages, et des concerts composez de voix et de toutes sortes d'instrumens harmoniques, ce qui n'y avoit point esté pratiqué auant luy, du moins si parfaitement. C'est là que l'on a veu des

1. L'église Saint-Landry était située dans la Cité sur l'emplacement de l'Hôtel Dieu actuel.

2. Fétis interprète de la façon suivante cette phrase de Mersenne : « Il était fort instruit dans les langues anciennes, savait l'italien, l'espagnol, l'allemand, et possédait des connaissances étendues dans la musique ».

gens de toutes qualitez qui s'exerçoient tres volontiers sous la iustesse de sa mesure. Son merite luy donna place dans l'illustre Académie du docte Baïf, que Charles IX protecteur du Parnasse honoroit ordinairement de sa royale presence, et dont i'ay decrit les loix dans la page 1683 de mes Commentaires sur la Genèse [1]. Or tant de Poëtes qui florissoient alors ne sembloient produire leurs gentillesses que pour les faire vivre sous les Airs de Mauduit.

La premiere piece qui fit paroistre la profonde science de ses accords, fut la Messe de *Requiem*, qu'il mit en Musique, et qu'il fit chanter au service de son amy Ronsard, en la celebre assemblee de la Chappelle du College de Boncourt, où le grand du Peron se fit admirer par l'oraison funebre de ce prodigieux genie de la Poësie [2].

Cette messe fut du depuis celebree sous sa conduite dans le Petit S. Antoine, au bout de l'an de l'invincible Henry le Grand ; et pour la troisiesme et derniere fois son fils aisné Louis Mauduit la fit dire au bout de l'an de l'autheur mesme son pere, dans nostre Eglise de la Place Royale, où ieus l'honneur d'offrir à Dieu le Saint-Sacrifice à l'intention de cet excellent personnage, le tout avec l'applaudissement d'une grandissime affluence de peuple [3].

1. Mersenne renvoie ici à son volume : *Quæstiones celeberrimæ in Genesim*, publié à Paris, chez Sébastien Cramoisy, en 1623, in-fol.

2. Cette « célèbre assemblée » se tint le 24 février 1586, deux mois après la mort de Ronsard, qui avait eu lieu le 27 décembre 1585.

3. Les bâtiments occupés au XVII<sup></sup>e siècle par les Religieux Minimes étaient situés dans le voisinage de la rue

Après la composition de cette messe, ce grand Musicien composa cet inimitable ouvrage pour les trois iours des tenebres de la Semaine Sainte qu'il a iusques à la fin de sa vie fait chanter dans le mesme S. Antoine, avec une satisfaction generale de tous les auditeurs. Il avoit une telle creance parmy les gens de Musique, que rien ne s'opposoit à l'ordre qu'il establissoit, avec une telle symmetrie des places, qu'il faisoit prendre à tout son monde, qu'elle le faisoit merveilleusement reussir. Il avoit l'oreille si iuste, et si délicate, qu'ordinairement il remarquoit entre quantité d'instrumens sonnans ensemble une chorde mal accordee, laquelle sans se mesprendre il alloit aiuster, avant mesme que celuy qui la touchoit s'en fust apperceu.

Nous avons encore de lui un grand nombre de messes, de vespres, d'hymnes, de motets, de fantaisies, de chansons, et autres pieces, que les orages du siecle priveront pour un temps de la lumiere. Il n'a iamais voulu s'engager dans les intrigues de la Cour, quoy que plusieurs fois sollicité de ce faire par les plus grandes puissances, afin de couler sa vie paisiblement, et honorablement dans la charge paternelle de garde du depost des Requestes du palais, qu'il ne sembloit exercer que pour obliger tout le monde. Il estoit allaigre, et riche de taille, de beau visage, de douce humeur, d'agreable conversation, de poil chastain, et un peu chauve. Il avoit la veuë courte, quoy qu'il lisoit sans lunettes, et de distance ordinaire ; mais il ne recognoissoit pas un visage d'un costé de ruë à l'autre. Il avoit une heureuse memoire, et telle qu'il se ressouvenoit

des Juifs, qu'habitait Mauduit, sur l'emplacement actuel de la caserne dite des Minimes, dans la rue de ce nom.

du port, du geste, et de la demarche de ceux qu'il avoit veus, ce qui faisoit qu'il ne se trompoit point à leur rencontre, et qu'il les abordoit ou les saluoit d'assez loin, sa reminiscence suppleant au défaut de ses yeux. Il n'a iamais beu de vin, iamais iuré, iamais fasché personne, et tous ceux qui l'ont connu, l'ont chery, et aimé.

Il estoit devot à Dieu, fidele au Roy, humble aux grands, courtois aux esgaux, aimable aux inférieurs, secourable aux pauvres, prest et prompt à ceux qui avoient besoin de son aide.

Il accueilloit les necessiteux qui sçavoient quelque chose, avec une franchise, et une assistance qui les esgaloit à ses propres enfans. Enfin une longue suite de vertus l'a recommandé dans sa patrie, et a porté sa réputation au-dela mesme de l'Europe[1]. Il faudroit passer les bornes de l'Eloge, si ie voulois particulariser ses merites, mais i'en laisse l'employ à ceux qui seront plus capables d'estaler sa vie, et me contentant de traiter de la partie qui fait à nostre sujet, ie conclus par deux de ses actions aussi pieuses que genereuses, dont la premiere fut que quand à la prise des fauxbourgs de Paris, il sortit hazardeusement [de] la ville, courut au logis de Baïf son intime amy auparavant décédé[2], et à tra-

1. L'amitié du Père Mersenne pour Mauduit l'entraîne ici à une assertion dont il eût été embarrassé de fournir la preuve.

2. La maison de Baïf, comme nous le verrons plus loin, était située sur les fossés de la ville, entre la porte Saint-Marcel et la porte Saint-Victor. Quelques vers de Guillaume de Baïf fils ont permis à M. Becq de Fouquières (*Poésies choisies de J.-A. de Baïf*, 1874, in-12, introd., p. xxviij) d'attribuer aux soldats espagnols de la Ligue les déprédations commises en ce logis célèbre le jour de l'entrée d'Henri IV à Paris (22 mars 1594). Le texte de Mersenne

vers les soldats victorieux emporta les œuvres non imprimees de ce docte personnage et les sauva miraculeusement d'un desordre, et d'un saccagement tel que l'on peut se l'imaginer.

La seconde ne fut pas moins signalee, lors que durant le siege de Paris il sauva les douze modes de Claudin le Ieune [1], qui s'enfuyoit par la porte de Saint-Denis, et les autres œuvres qui n'estoient pas encore imprimees, de sorte que tous ceux qui s'en seruent maintenant dans leurs concerts, en sont entierement redevables à nostre Mauduit, qui arresta le bras du sergent, qui les iettoit au feu du corps de garde, car comme il estoit de la Iustice, et reconnu sçavant en Mvsique, il persuada aisément à la soldatesque de luy remettre le tout entre les mains, laissant immoler à leur zele la confession de foy huguenotte et séditieuse de Claudin, signee de sa main, et fulminante contre la Ligue, qui n'estoit rien moins, en ce rencontre, que l'arrest de sa mort, et sans doute prochaine, si Iacques Mauduit ne s'y fust rencontré, qui leur fist entendre, qu'il dechiffreroit cette Musique, et connoistroit dans peu d'heures s'il y avoit rien contre le service de la ville, et pour ce sujet il demanda le prisonnier pour y estre confronté, ce qu'on luy accorda sur sa

montre que le sauvetage des œuvres de Baïf par Mauduit s'accomplit dans une autre circonstance, à une époque antérieure et plus rapprochée du décès du poète : Baïf était mort le 19 septembre 1589; la prise du faubourg Saint-Marcel par les troupes du maréchal de Biron eut lieu, selon d'Aubigné, le 1er novembre 1589.

1. Mersenne veut parler du *Dodecacorde, contenant douze psaumes de David, mis en musique selon les douze modes...* à 2, 3, 4, 5, 6 et 7 voix, par Claud. Le Jeune, etc., qui fut imprimé en 1598.

preud'hommie, et à la faveur du capitaine son amy, avec quelques gardes, qui l'escorterent iusques au lieu de seureté, où il termina cet affaire fort adroitement. Ce fut ainsi que le travail de ces deux personnages fut sauvé par un troisieme, que l'on peut dire y avoir donné la derniere main, et en estre le second père.

Le 21 d'aoust 1627, au 70 de son aage, il deceda d'un flux hepathique en sa maison de Paris, rue des Juifs, paroisse S. Gervais, où il est inhumé dans la chapelle de S. Eutrope, laissant à sa chere compagne quatre garçons et quatre filles, auxquels, moy present, il donna sa benediction, avec une exhortation aussi digne de luy que de sa famille, et de l'assistance qui le vit passer chrestiennement dans les eslans de son ame, constamment dans les douleurs de son corps, et paisiblement dans un entier repos de sa conscience, après avoir receu avec toute sorte de reverence le precieux Viatique, et le dernier Sacrement de l'Eglise, dans laquelle il est nay, il a vescu, il est mort.

Or bien que j'aye donné quelques pieces de Musique de sa façon dans le 13e article de la 57e question sur la Genèse, à sçavoir *En son temple sacré*, etc., qui ravit les auditeurs, lorsqu'il est bien chanté avec les voix et les instruments, et *Iuge le droit*, et quelques autres, ie veux icy adiouster la derniere partie de la messe, dont i'ai parlé cy devant, afin que l'on experimente la douceur de sa maniere de composer, et la force d'une musique tres simple, chantée avec devotion, et que tous ceux qui l'ont chery durant sa vie, le puissent chanter à son intention, car l'Eglise en a particulierement ordonné la lettre, et le sujet, pour invoquer la misericorde divine en faveur des deffunts.

Nous esperons que la messe entiere, l'office des trois jours de la Semaine Sainte, et plusieurs autres compositions qu'il a fait verront bien tost le iour, avec les traitez de la Rythmique, et de la maniere de faire des vers mesurez de toute sortes d'especes en nostre langue, pour donner une particuliere vertu et energie à la melodie, que son fils aisné a preparez.

Un petit portrait gravé accompagne cet éloge ; on y voit dans un médaillon le buste de Mauduit, posé de trois quarts et drapé à l'antique ; un quatrain en langue latine, signé De La Rochemaillet, daté de 1633, se lit au-dessous ; l'encadrement porte en exergue les mots *Jacobvs Mavdvit Pari* [*siensis*] *Mvsicæ Pater* [1]. L'admiration que les amateurs de ce temps professaient à l'égard des poètes et des artistes s'exprimait volontiers en de telles épithètes, et l'on ne s'inquiétait pas de faire double emploi, en saluant à la fois plusieurs princes et plusieurs pères de la musique.

Mauduit n'avait pas treize ans, lorsque, en 1570, Jean-Antoine de Baïf et Joachim Thibaut de Courville fondèrent, sous la protection de Charles IX, la célèbre Académie de Poésie et de Musique, où les auteurs de la Pléiade

1. Ce portrait a été reproduit en fac-similé par M. Henry Expert, en tête de son édition des *Chansonnettes* de Mauduit.

s'essayaient à écrire des vers lyriques, « mesurés à la lyre », c'est-à-dire coupés en vue de la collaboration des musiciens. Ronsard, qui s'était déjà auparavant fixé une pareille tâche, avait entendu les formes de la poésie lyrique dans le sens de l'identité du nombre des vers dans chaque strophe (ce qui était depuis longtemps le fait ordinaire de toutes les chansons), de l'égalité de longueur entre les vers et de la régularité dans la succession des rimes. Baïf, poussant beaucoup plus loin ses recherches, entreprit de mesurer ses vers « à l'antique », par longues et par brèves, « pour faire voir que la langue françoise n'est pas moins capable de la quantité que la latine et la grecque » ; tout en se glorifiant de cette invention, il reconnaissait y avoir été aidé par les conseils du musicien Thibaut de Courville :

> Dy que, cherchant d'orner la France,
> Je pris de Courville acointance,
> Maistre de l'art de bien chanter,
> Qui me fit, pour l'art de musique
> Réformer à la mode antique,
> Les vers mesurez inventer.

Les séances de l'Académie avaient lieu dans la maison de Baïf, qui était située sur les fossés de la ville, entre la porte Saint-Victor et la porte Saint-Marcel, et que son propriétaire avait décorée d'inscriptions et d'épigrammes

grecques[1]. « Dans cette plaisante demeure, dit Scévole de Sainte-Marthe, les plus habiles musiciens du monde venaient en trouppe accorder le son mélodieux de leurs instruments à ceste nouvelle cadance de vers mesurez ». Une pièce adressée par Baïf à Charles IX précise certains points de cette double activité littéraire et musicale :

En vostre academie on œuvre incessamment
Pour, des Grecs et Latins imitant l'excellence,
De vers et chants reglez decorer vostre France
Avecque vostre nom . . . . . . . . . . . .
..... Après je vous disoy comment je renouvelle
Non seulement des vieux la gentillesse belle
Aux chansons et aux vers : mais que je remettoys
En usage leur dance . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . vous contant l'entreprise
D'un ballet que dressions, dont la demarche est mise
Selon que va marchant pas à pas la chanson,
Et le parler suivi d'une propre façon[2].

Malgré la protection du roi, la vogue de l'Académie se soutint peu de temps et déclina

1. Cette maison fut vendue par les héritiers de Baïf à une communauté de religieuses Augustines anglaises, qui la fit, au dire de Sauval, entièrement démolir pour édifier en 1639 sur son emplacement un nouveau bâtiment. Ce couvent, qui porta les n^os^ 23 et 25 de la rue des Fossés-Saint-Victor (aujourd'hui rue du Cardinal-Lemoine), fut rasé, sous le second Empire, lors du percement de la rue des Écoles.

2. Au Roy, dans les *Œuvres complètes* de Jean-Antoine de Baïf, édition Marty-Laveaux, t. II, p. 229, et dans l'édition des *Poésies choisies*, par Becq de Fouquières, p. 52.

même avant la mort de Charles IX (1574). Il est donc difficile d'admettre que Mauduit ait pu prendre à ses séances une part autre que celle d'auditeur, ou tout au plus de comparse, parmi les plus jeunes exécutants. Son rôle se dessina autrement dans la seconde Académie, qui fut réorganisée sous Henri III, grâce au zèle du magistrat lettré Guy du Faur de Pibrac, et que l'on appela *Académie du Palais*, parce que ses réunions se tenaient dans une salle du Louvre. Sauval dit qu'à la fin de l'une d'elles, Mauduit fit chanter des vers « qu'il avoit mis en chant et en parties. Ce que le roi trouva si agréable et si à propos qu'il lui commanda de continuer et voulut qu'à l'avenir l'assemblée se terminât toujours de même ». A ces concerts succédèrent des ballets « qui ravissoient à cause de la nouveauté », et auxquels, assure encore Sauval, se serait ajoutée une pièce de théâtre en vers mesurés et chantés « à la façon des Grecs », si la mort de Pibrac (1584) et les troubles qui marquèrent les dernières années du règne de Henri III n'eussent arrêté les essais de Baïf et de ses amis[1].

Dans un fort gros livre, imprimé en 1887[2],

1. SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, 1724, t. II, p. 493.

2. EDOUARD FRÉMY, *Origines de l'Académie française, l'Académie des derniers Valois*, etc. Paris, s. d. (1887), gr. in-8°.

M. Edouard Frémy a longuement étudié l'histoire littéraire de ces deux Académies, et s'est particulièrement efforcé de reconstituer, tant par la production de documents qu'à l'aide de nombreuses hypothèses, la liste des personnages divers, poètes et amateurs, gentilshommes, magistrats, médecins, grammairiens, princesses et grandes dames, ayant pris ou seulement pouvant avoir pris une part quelconque à leurs réunions. Le brillant écrivain a été moins abondant et moins heureux dans la partie de son travail relative aux collaborateurs musicaux de Baïf. Il ne semble avoir connu aucune des œuvres vocales inspirées par les pièces en vers mesurés, et dans le peu de renseignements qu'il donne sur les musiciens de ce temps se sont glissées des erreurs que la valeur même de son livre rend plus regrettables. Trompé par quelque sous-Fétis ou sous-Castil-Blaze, Frémy a fait entre autres de Guillaume Costeley, né en 1531, et d'Eustache du Caurroy, né en 1549, deux élèves de Josquin Deprés, qui était mort en 1521 ; et en attribuant à ces deux maîtres et à Clément Jannequin des « ouvrages didactiques très estimés de leurs contemporains », il a cru pouvoir assurer que ces ouvrages « témoignent de travaux suivis et consciencieux », alors que nul exemplaire ne paraît en exister ni en avoir

jamais existé — le prétendu traité de musique de Guillaume Costeley n'étant rien autre chose qu'une vaste collection de chansons à plusieurs voix.

J.-A. de Baïf, dit Frémy, était excellent musicien et « chantait souvent ses vers en s'accompagnant sur le luth avec Thibaut de Courville, Mauduit, Jannequin, Cousin, Albert, Le Roy, et les plus célèbres artistes de l'époque [1] ». D'après les seules données fournies par ses œuvres poétiques, l'intelligence musicale de Baïf ne fait pas le plus léger doute, et son talent pratique de luthiste et de chanteur est d'autant plus admissible que d'autres poètes, à la même époque, le partageaient [2]. Il

1. Frémy n'a pas indiqué ses sources pour ce passage, non plus que pour celui que nous venons de citer. V. son livre, pp. 28 et 29.

2. Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, t. I, p. 218), copiant Choron et Fayolle (*Dictionn. hist. des musiciens*, t. I. p. 44), qui avaient copié La Borde (*Essais sur la musique*, t. IV, p, 11), a inscrit sous le nom de Baïf quatre œuvres musicales : 1° *Instruction pour toute musique des huit tons en tablature de luth ;* 2° *Instruction pour apprendre la tablature et à jouer de la guitare :* 3° *Douze chansons spirituelles, paroles et musique, à quatre parties*, 1562 ; 4° *Premier et Second Livres de Chansons à quatre parties*, 1578 et 1580. — R. Eitner, (*Quellen-Lexikon*. t. I, p. 364) a reproduit ces quatre titres d'après Fétis, en avertissant le lecteur qu'il ne connaissait pas d'exemplaires de ces œuvres ; on peut remarquer en passant que le même auteur a placé à la suite l'un de l'autre deux petits articles différents, qui concernent tous deux le même J.-A. de Baïf. Les trois premiers des ouvrages en question appartiennent à Adrien Le Roy.

avait pu, avant sa vingtième année, connaître à Paris le fameux luthiste Albert — Albert de Ripe, ou de Mantoue, joueur de luth et valet de chambre de François I^er^ et de Henri II, — qui mourut en 1551. Jannequin, qui se disait en 1559 « en povre vieillesse vivant », n'avait guère été non plus d'une longue connaissance pour le jeune poète. Les autres artistes que nomme Frémy étaient davantage les contemporains de Baïf et purent figurer dans son Académie, soit que par ce Le Roy non exactement désigné l'on entende le luthiste, compositeur et éditeur Adrien Le Roy, ou son homonyme Etienne Le Roy, abbé de Saint-Laurent, chanteur favori de Charles IX, puis de Henri III, qui le conserva parmi les chantres de sa chambre, avec Etienne Cousin [1].

Joachim Thibaut, dit Cornille ou de Courville, premier collaborateur, et, paraît-il, instigateur des innovations poétiques de Baïf,

Fétis lui-même, a répété les titres du premier et du second à l'article Le Roy de sa *Biogr. univ. des mus.*, t. V, p. 180, sans se souvenir qu'il les avait déjà inscrits à l'art. Baïf. Le troisième est ainsi intitulé par C.-F. Becker : A. Le Roy, *XII Chansons spirituelles à quatre parties, dont la lettre est de Jean-Antoine de Baïf.* Paris, 1562 (*Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2^e^ édit., 1865, col. 222). — L'attribution à Baïf de deux livres de chansons, 1578 et 1580, est certainement le résultat d'une confusion analogue.

1. Tous deux paraissent également dans les Comptes originaux de la maison du roi en 1575 ; Cousin y manque en 1580.

appartenait aussi à la musique du roi, en qualité de joueur de lyre. Un article des Comptes royaux, daté du 6 octobre 1572, se rapporte directement au genre nouveau de composition que les deux amis expérimentaient dans les réunions de la première Académie :

« A Joachim Thibault, dict Cornille, joueur de lire dudict seigneur [Charles IX], la somme de six vingt cinq l. t. [125 livres tournois], dont ledict seigneur lui a faict don en consideration des services qu'il luy a faicts cy devant en son dict estat, faict et continue encore chascun jour et pour luy donner moyen de parachever la composition de musique par luy commencée, pour chanter à plusieurs voix des vers en rhitme et musicque, qui se reciteront sur la lire et le luth [1]. »

Le même musicien figurait encore en 1580 parmi les « officiers domestiques du roi » Henri III [2] ; il mourut avant le 2 juin 1585, date d'un don octroyé par le même souverain à sa veuve et à ses héritiers [3].

1. Cet article a été publié par Cimber et Danjou dans leurs *Archives curieuses de l'Hist. de France*, t. VIII, p. 355.

2. Bibl. Nat., ms. Dupuy, 127.

3. Frémy, ouvr. cité, p. 383, en note. Une pièce de vers adressée à Joachim Thibaut de Courville se trouve au t. II, p. 391, des *Œuvres complètes* de Baïf, édit. Marty-Laveaux, et à la page 91 de l'édition Becq de Fouquières. — Nous ne connaissons sous le nom de *Courville* que trois Airs de

Mauduit, le plus jeune de tous les musiciens que M. Frémy donne pour compagnons à Baïf dans le chant et le jeu du luth, eut donc certainement pour premier modèle, dans le traitement musical des vers mesurés, Joachim Thibaut. Il fut encore précédé de deux autres artistes, l'un illustre, l'autre demeuré pour nous énigmatique : Claudin Lejeune et du For; une intéressante pièce de Baïf en « vers saphiques », où le poète célèbre lui-même son propre jour anniversaire de naissance, réunit les noms des quatre musiciens, ses collaborateurs, — Thibaut, du For, Claudin, Mauduit, — en précisant clairement l'ordre de succession de leurs travaux[1] :

Kompagnons fêton se jour ou je naki
Dans le sein de flos adriens[2] : é çanton
Kelke çant plezant ki apres mil ans soét
Ankore çanté.

Cour, contenus dans le cinquième livre des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, 1614.

1. Mersenne, en imprimant cette pièce dans ses *Quæstiones celeberrimæ in Genesim*, 1623, in-fol., col. 1686, s'est conformé à l'orthographe phonétique de Baïf, que nous respectons ici, sauf la traduction en caractères usuels des quelques caractères spéciaux employés par le poète. La date 1571, que Mersenne assigne à ces strophes, est erronée, puisqu'il y est fait mention du décès de Thibaut, postérieur à 1580.

2. J.-A. de Baïf était né à Venise en 1532.

Jour natal marké de Baïf, ki lessa
Les çemins fraiés, é premier decouvrit
Un nouveo santier, à la France montra
L'antike çanson.

Kant d'an hot poussé de Tibôt s'akosta
Chantr'é composeur ki premier devan tous
An la dans' apres é du For é Klôdin
Ozéret antrer.

For, ki son dous lut manié savanmant
Klôdin ô bel art de la musik' instruit,
Ont d'accors çoézis onoré de se vers
Les mesurés çans.

Las ! Tibôt n'êt plus : é du For davan lui
Nous kita, lessant nos ouvrajes nessans,
Puisset lez anfans de Tibôt, é Klôdin
L'ouvraj' akonplir.

Mes vesi Moduit a la Muse bien duit
Dous de meurz et dous a mener le Konçant
Des akors suivis brev' et longue markant
D'un bat ajansé.

Tant ke dans mon keur me batra mon ésprit
L'euvre poursuivré : vous amis d'Apollon
L'antrepriz' eidés : an oneur é plezir
L'euvre se parfet.

## Les compositions de Thibaut et de Du For [1]

1. N'ayant pas réussi à découvrir ailleurs la trace d'un compositeur dont le nom et les dates approximatives de vie et de mort pussent s'accorder avec les termes de cette pièce de Baïf, nous nous étions jadis demandé, sans oser conclure, s'il ne s'agirait pas de Gui du Faur de Pibrac, le magistrat lettré et poète, né en 1529, mort en 1584, qui fut l'ami de Baïf et l' « Entrepreneur », — nous dirions aujour-

sur les « vers mesurés à l'antique » paraissent perdues. Une bonne part de celles de Claudin Le Jeune a été conservée dans le recueil qui parut après sa mort sous le titre de *Printemps*, et dont M. Henry Expert a réédité en partition les douze premiers morceaux dans la douzième livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, nous donnant en même temps, dans la dixième livraison de cette inappréciable collection, la série entière des *Chansonnettes mesurées* de Mauduit.

Cette œuvre n'ayant pas été mentionnée par Mersenne est restée, par conséquent, ignorée de Fétis. Le titre de l'édition originale, imprimée en 1586, est ainsi conçu : CHANSONNETTES MESVRÉES | de Ian-Antoine de Baïf | mises en musique à quatre parties | Par | IACQUES MAVDVIT | Parisien, | A Paris | M. D. LXXXVI. | Par Adrian Le Roy et Robert Ballard | Imprimeurs du Roy | Auec priuilege de Sa Majesté pour dix ans.

Vingt-trois petites pièces y sont contenues [1],

d'hui le Président. — de l'Académie du Palais. A l'aide d'un sonnet de Baïf, qui nous avait échappé (*Œuvres*, édit. Marty-Laveaux, t. IV, p. 347), M. P.-M. Masson a démontré qu'il s'agissait d'un Jacques Du Faur, qui, avant 1573, quitta Paris pour « retourner » sur les bords de la Garonne. — V. Masson, *Note sur un musicien de l'Académie des Valois*, dans la *Revue musicale*, t. VI, 1906, p. 225.

1. Avant M. Expert une seule des chansonnettes, la première, « Vous me tuez si doucement », avait été publiée en

que le musicien s'est astreint à conformer étroitement au système de versification de Baïf ; les rythmes ingénieux et les symétries variées des vers « mesurés à l'antique » se reproduisent musicalement avec une fidélité qui n'exclut ni la souplesse ni la grâce, et tout le charme souriant d'une poésie infiniment subtile, légère, tendre et sentimentale, anime une musique docile à la servir, et qui, selon le vœu d'un autre poète de la Pléiade, Jodelle, ne fait qu'un avec elle :

Mesme l'air des beaux chants inspirez dans les vers
Est comme en un beau corps une belle ame infuse [1].

Sous quelque côté qu'on les regarde, sujets, sentiments, langage, mélodie, texture poétique et musicale, les *Chansonnettes* de Baïf et Mauduit ont bien, en face du répertoire précédent de la chanson française, ce caractère de « nouveauté » qui « ravissoit » les sujets de Henri III. Mais si la grossièreté et le cynisme des textes, trop faciles à constater chez la plupart des maîtres du genre, depuis Jannequin et ses prédécesseurs jusqu'à Lassus et ses contemporains, a très heureusement fait place au verbe policé

partition moderne par Fr. Delsarte, dans ses *Archives du Chant*, 2e livraison, n. 2, avec la date erronée 1570.

1. Jodelle place ces deux vers dans sa longue pièce « en faveur d'Orlande ». Voyez ses Œuvres, édit. Marty-Laveaux, t. II, p. 185.

d'une littérature discrètement sensuelle, en revanche, quelque chose a disparu, dans la musique, de la florissante richesse et de la libre fantaisie qui enveloppaient autrefois et façonnaient, au gré du compositeur, le secondaire canevas des paroles. Les alternances coquettes des réponses canoniques et l'entrecroisement des thèmes que les voix paraissaient se dérober et se rendre en des jeux élégants et hardis, ont cédé aux exigences nouvelles d'une littérature qui ne se contente plus de fournir des syllabes et des rimes capables de soutenir des broderies contrepointiques, mais prétend désormais dicter à la mélodie ses formes.

Pour n'obscurcir en rien la clarté des paroles et ne pas fausser les rapports, savamment calculés, des syllabes longues et brèves, Mauduit s'abstient soigneusement de toute répétition, de toute brisure d'un vers ou d'une partie de vers ; son écriture musicale se fait simple à dessein, verticale, non horizontale, harmonique, non polyphonique. Par cet abandon voulu des ressources les plus piquantes du contrepoint, ses *Chansonnettes* risqueraient donc de nous offrir l'image d'un appauvrissement de la composition à plusieurs voix, si les termes nouveaux de l'alliance conclue chez elles entre la parole et le chant ne nous les montraient, au

contraire, sous le jour très particulier d'un essai d'art extrêmement raffiné [1].

Tandis que Baïf prétendait adapter à la langue française des symétries calquées sur les formules de la métrique des Grecs, Mauduit, de très bonne foi, croyait sans doute aussi composer « à l'antique » les quatre voix qu'il ajoutait aux poésies de son ami. Les autres maîtres, qui se livraient aux mêmes expériences, partageaient probablement les mêmes illusions. Claudin Le Jeune, avant Mauduit ou concurremment avec lui, adaptait aux vers mesurés de Baïf une musique conçue selon les mêmes principes, mais plus nourrie quant au nombre des voix, et plus développée quant à la forme des morceaux. Pour certaines pièces que l'identité du texte met en rivalité directe, la priorité reste indécise entre les deux compositeurs, comme aussi la primauté de grâce et de joliesse dans la traduction musicale des mêmes formes poétiques et des mêmes sentiments. C'est chose intéressante que de comparer leurs deux versions de la chansonnette « Voici le verd et

1. Dans la belle et importante étude intitulée *L'humanisme musical en France au XVIe siècle et la musique mesurée à l'antique* qui a paru dans la *Revue mensuelle S. I. M.*, année 1907, pp. 333-366 et 678-718, M.-P.-M. Masson a étudié de très près le système poétique des auteurs de « vers mesurés à l'antique » et sa répercussion sur la technique musicale de Claudin Le Jeune et de Mauduit.

beau may »[1]. Les deux musiciens la traitent à quatre voix et moulent fidèlement le rythme de leurs mélodies sur les formes métriques du texte ; la prédominance des combinaisons du contrepoint note contre note ne cause pas un effet de nudité des harmonies, car les syllabes longues autorisent les compositeurs à faire, par endroits, flotter au milieu des accords et glisser d'une partie à l'autre de légers groupes de sons, mélismes abrégés ou notes de passage, adroits coups de pinceau qui « réveillent », comme disent les peintres, le coloris du tableau. Chacun des deux musiciens ne compose qu'une fois la partie principale du texte et fait chanter sur la même musique les quatre couplets ; mais tandis que Mauduit agit de même à l'égard du refrain, ou « rechant », Le Jeune le double par une « reprise » et le donne ainsi deux fois de suite, à quatre voix d'abord, puis à six, en conservant intacte la partie du dessus et en enrichissant les mêmes harmonies par de nouvelles combinaisons vocales.

Baïf ne bornait pas ses innovations littéraires à l'imitation des mètres de la poésie grecque ou latine ; il avait inventé une orthographe pho-

1. Le morceau de Mauduit se trouve à la page 16 de la 10e livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, de M. Henry Expert ; celui de Le Jeune à la page 69 de la 12e livraison.

nétique, « propre à représenter sans superfluité de lettres les motz justement comme ils se prononcent », et pour laquelle il se servait de plusieurs caractères spéciaux, empruntés à l'alphabet grec ou combinés tout exprès pour remplacer certaines lettres ou associations de lettres de l'alphabet usuel. Ni dans les *Chansonnettes* de Mauduit, imprimées en 1586, ni dans le *Printemps* de Claude Le Jeune, qui parut en 1603, les éditeurs ne s'astreignirent à employer l'orthographe et l'alphabet « baïfiens », mais ils traduisirent, pour ainsi dire, « en clair » et selon les usages courants de la langue et de la typographie de leur temps, les textes des morceaux [1]. Le Père Mersenne, au contraire,

1. Les œuvres de Baïf en vers mesurés et en orthographe phonétique n'ont pas été comprises par Marty-Laveaux dans l'édition qu'il a intitulée *Œuvres complètes de J.-A. de Baïf*. Elles sont, pour la plupart, contenues dans le ms. fr. 19.140 de la Bibliothèque Nationale, qui réunit en un épais volume deux mss. de nature et de formats différents : 1° en 310 ff ; les traductions des psaumes, dont la dernière porte à la fin de la date 1587 ; 2° les chansons, en trois livres, dont le premier, incomplet, commence au milieu de la pièce XXVI ; sans cette lacune, le total des chansons serait de 202. Becq de Fouquières a inséré, dans son recueil de *Poésies choisies* de Baïf, quelques-uns de ces psaumes et de ces chansons, ainsi qu'un résumé de ses théories métriques et orthographiques. — Une édition des psaumes a été publiée en Allemagne par le Dr E.-J. Groth : *J.-A. de Baïf's Psaultier, metrische Bearbeitung der Psalmen, mit Einleitung*, etc. Heilbronn, 1888, in-8°. — M. Henry Expert a annoncé, en 1899, la publication d'une édition critique de tous les vers de Baïf contenus dans le ms. fr. 19.140,

se conforma scrupuleusement à l'orthographe de Baïf et obligea son imprimeur à se servir de ses caractères lorsque, en 1623, il plaça dans ses *Quœstiones celeberrimæ in Genesim* un certain nombre de pièces de Baïf, les unes sans chant — comme celle que nous lui avons précédemment empruntée, sur le jour anniversaire de la naissance du poète, — les autres accompagnées de musique à plusieurs voix, de la composition de Mauduit [1]. Celles-ci, au nombre de onze, tant latines que françaises, paraissent, d'après une annotation de Mersenne, empruntées à un recueil que notre temps ne possède plus [2].

Cinq de ces compositions ont pour textes des traductions françaises de psaumes, en vers mesurés, de Baïf : *Dieu se lèvera soudain*, à

avec variantes, commentaire suivi et lexique : ce travail n'a pas encore vu le jour.

1. *F. Marini Mersenni ordinis Minimorum S. Francisci de Paula. Quæstiones celeberrimæ in Genesim, cum accurata textus explicatione*, etc., Lutetiæ Parisiorun, sumptibus Sebastiani Cramoisy, etc., M.DC.XXIII, in-fol. impr. à 2 col. Les passages principaux relatifs à Baïf et à son système poétique se lisent aux col. 1579, 1604, 1683 et suiv. Les compositions musicales, des col. 1633 à 1663.

2. En marge du dernier morceau, Mersenne écrit : « Psalmos omnes a Joanne Antonio Baïfio tam latinis, quam gallicis versibus redditos, ut in hoc tractatu monui, brevi accipere poteris, si eos petas a Jacobo Moduito musico celeberrimo, et huiusce nostræ Musicæ autore præcipuo, qui eos pulcherrima Musica exornavit, et in lucem, cum voluerit, proferet. »

4 voix (Ps. 67) ; *Juge le droet de ma Kooz'*, à 5 voix (Ps. 42) ; *Pardon et justiss' i me plet de çanter*, à 4 voix (Ps. 100) ; *Loez le Seigneur toute jans*, à 4 voix (Ps. 116) ; *Sus, tous ses servans benissés le Seigneur*, à 4 voix (Ps. 133). Deux autres pièces françaises s'y ajoutent : *An son tanple sakré*, à 5 voix, et : *O ciel, ô mer, ô terre, armez-vous de colère*, à 4 voix (contre les athées). Les compositions latines sont : *Est Deus pastor mihi*, à 4 voix ; *Ecquæ barathro spurca prosiluit*, à 4 voix (contre les athées) ; *Cor micat exultans trepidis*, à 3 voix (dithyrambe) ; *Eia verba dicite*, à 4 voix.

Ces quelques morceaux sont, avec le fragment de la messe de *Requiem* à 5 voix inséré à la suite de l'éloge de Mauduit dans l'*Harmonie universelle* [1], tout ce qui paraît subsister de ses œuvres religieuses, œuvres nombreuses, si l'on s'en rapporte à l'énumération de Mersenne, énumération à laquelle il faut encore ajouter un motet, *Afferte Domino*, qui avait valu à son auteur le prix de « l'orgue » au concours du puy de musique d'Évreux, en 1581 [2].

1. Ce fragment a été réimprimé en partition dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, année 1842, n. 2, et dans les *Sammelbænde der Internationalen Musikgesellschaft*, 4e année, 1902-1903, p. 137, à la suite du travail de M. J. Tiersot sur *Ronsard et les musiciens de son temps.*

2. *Puy de musique érigé à Évreux*, etc., publ. par Bonnin et Chassant, p. 56.

Avec les *Chansonnettes mesurées*, nous ne connaissons de Mauduit, en fait de musique profane, que deux petites pièces, provenant de quelque ballet de cour, et contenues dans le Cinquième Livre des *Airs de differens Autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Battaille* (à Paris, par Pierre Ballard, 1614). L'une de ces pièces porte le titre d'*Ode à la Reine* et commence par les mots : « Soit que l'œil orné » ; la seconde est un Air, sur les paroles : « Par vos yeux ».

Malgré la somme de travail et de talent dépensée par Baïf et ses collaborateurs musicaux, son système de poésie lyrique en vers français mesurés ne devait pas plus lui survivre que sa bizarre et illogique réforme de l'orthographe. Becq de Fouquières a essayé de définir la cause cet échec : « Baïf, a-t-il dit, eut conscience de l'union intime qu'il était désirable d'obtenir entre la poésie et la musique, mais il se trompa sur les moyens qui seuls pouvaient y conduire... Il ne vit dans la phrase musicale que des longues et des brèves, et par similitude, c'est la quantité des syllabes qu'il prit pour but de son système prosodique, tandis qu'il aurait dû porter ses efforts sur l'identité à obtenir entre le rythme de la phrase musicale et celui des vers par la distribution méthodique et réfléchie des accents... Ici, nous ne parlons

pas des signes grammaticaux nous désignons par accents les temps forts que, dans la lecture des vers, la prononciation fait entendre naturellement et qui doivent concorder avec les temps forts ou frappés de la phrase musicale [1]. »

Une telle orientation de la pensée de Baïf était impossible, attendu que, dans le temps où il vivait, la structure de la phrase musicale, entièrement différente de ce qu'elle devint à une époque plus moderne, ne subissait pas encore le joug tyrannique de l'alternance immuable du temps fort et du temps faible ; la musique de danse, seule, s'y soumettait par nécessité : mais la composition artistique, tout en se servant quelquefois de thèmes populaires empruntés à des chansons à danser, conservait aux parties vocales la libre allure de mélodies autonomes, qui se superposaient sans s'enfermer graphiquement entre des barres de mesure, sans abdiquer chacune leurs allures personnelles, et les confondre dans l'uniforme et régulier retour d'un levé et d'un frappé symétriques.

Si compliquée que fût la polyphonie et si profane que l'eussent rendue les compositeurs

1. *Poésies choisies de J.-A. de Baïf*, publ. par L. Becq de Fouquières. Introd., pp. xxxj et suiv.

de chansons, elle se trouvait encore trop rapprochée de ses origines liturgiques pour que fût consommée, par la victoire du geste sur la parole et du rythme périodique de la danse sur le rythme oratoire du chant grégorien, une complète laïcisation de l'art. Le perfectionnement de l'exécution instrumentale, en facilitant l'alliance de l'orchestre avec le chœur, allait devenir un des facteurs principaux de cette évolution musicale, et nous verrons qu'à cet égard Mauduit y travailla grandement, agissant en cela sous l'indistincte pression d'un mouvement intellectuel non calculé d'avance. Baïf, qui avait uniquement en vue l'imitation des modèles littéraires de l'antiquité grecque ou romaine, ne pouvait guider ses essais et ceux des musiciens qu'il s'associait que dans le sens d'une appropriation des formes du langage à celles du chant. Déjà, les « humanistes » avaient, en Allemagne et en France, mis à l'ordre du jour l'étude de la métrique ancienne ; plusieurs compositeurs s'étaient, à leur instigation, essayés à écrire pour les Odes d'Horace une musique conforme à la mesure des vers ; entraînés par le même courant, des écrivains ou des dignitaires ecclésiastiques enseignaient ou prescrivaient l'observation de la quantité latine dans l'exécution du plain-chant ; et dans son traité de *Musique spéculative*, Nicolas Ber-

gier ne s'occupait presque que des vers mesurés et du rythme poétique[1].

Dirigés ainsi exclusivement vers les formes métriques et grammaticales des pièces de poésie qui leur étaient proposées, les musiciens n'accordaient qu'une attention secondaire à leur contenu expressif : leurs héritiers abandonnant cette impasse pour s'engager dans la voie de la monodie et de l'opéra, ne devaient qu'à la longue découvrir les lois de la déclamation musicale dans les accents mélodiques et rythmiques de la parole parlée sous l'empire d'un sentiment nettement défini.

Pour être donc resté stérile, l'effort de Baïf, de Le Jeune, de Mauduit, n'en a pas moins servi à nous léguer un petit faisceau d'œuvres exquises, très peu grecques, musicalement, malgré ce qu'en pensaient leurs auteurs, mais, au contraire, bien françaises et représentatives d'un moment intéressant de l'histoire de notre culture nationale.

Une partie des louanges décernées à Mauduit s'adressait à son talent de directeur et d'organisateur d'auditions musicales. Nous avons vu le Père Mersenne vanter la délicatesse de son oreille, qui distinguait dans un nombreux ensemble une corde mal tendue, et nous avons

1. Bibl. Nat., ms. fr. 1359.

également reproduit les vers par lesquels Baïf le louait de savoir mener le concert et battre « d'un bat ajansé » les brèves et les longues. Après la mort du poète (1589), Mauduit avait transporté dans sa maison, rue des Juifs, les auditions qui s'étaient d'abord données chez Baïf, et qui avaient quelquefois succédé, dans une salle du Louvre, aux séances littéraires de l'Académie du Palais. Chez Mauduit, ces assemblées prirent une signification de plus en plus exclusivement musicale, avec une grande extension des moyens d'exécution. « On y chantait, rapporte Sauval d'après des sources non désignées, toutes sortes de choses en dialogue ou en chœurs, tantôt par récits de voix, tantôt par répétitions des instruments et des voix ensemble. D'ordinaire, il y avait soixante ou quatre-vingts personnes, souvent jusqu'à cent vingt[1]. »

La description qu'un auteur anonyme a donnée des symphonies dirigées par Mauduit, à la cour, en 1617, dans le ballet *La Délivrance de Renaud*, renseigne utilement sur le nombre de voix et d'instruments qu'il était alors possible de réunir sous une seule direction et sur les qualités d'ensemble qu'un chef habile obtenait. Dans le premier décor, qui cachait les

1. SAUVAL, t. II, p, 494.

jardins d'Armide, « on entendit un grand concert de musique, dont les concertans estoyent cachez et pouvoyent néantmoins voir toute l'assemblée au travers des feuillages qui les couvroyent. Ceste musique, composée de soixante et quatre voix, vinct-huit violles et quatorze luths, estoit conduite par le sieur Mauduit, et tellement concertée, qu'il sembloit que tout ensemble ne fust qu'une voix, ou plustot que ce fussent ces oiseaux qu'Armide laissoit à l'entour de Renault pour l'entretenir en son absence, ayant pouvoir de contrefaire les voix humaines et de chanter les plaisirs de l'amour, avec les persuasions contenues en ces vers (faits et mis en musique par le sieur Guedron, intendant de la musique de Sa Majesté) :

> Puis que les ans n'ont qu'un printemps
> Passez, Amours, doucement vostre temps.
> Vos jours s'en vont et n'ont point de retour,
> Employez-les aux délices d'Amour.

« Cette musique cessant au signal que le Roy lui fit donner, se perdit la perspective première qui la cachoit. » Dans les décors suivants, d'autres chœurs composés par Guedron furent chantés sous sa direction; à la fin du spectacle, les deux troupes se réunirent et il se fit « une grande musique du concert du sieur Guedron, et de l'autre qui premièrement

s'estoit fait admirer sous la conduite du sieur Mauduit. Chascun avoua que l'Europe n'a jamais rien ouy de si ravissant, et si le nombre de quatre-vingt-douze voix et de plus quarante-cinq instrumens, estant joincts ensemble, faisoit un si doux bruit qu'il ne sembloit point revenir au quart de ce dont il estoit composé [1] ».

Trois ans auparavant, Mauduit avait été chargé de la direction et de la composition d'un concert donné en plein air, le 16 septembre 1614, pour la réception de Louis XIII, rentrant à Paris après un voyage en Bretagne : le roi étant « parvenu à la porte Saint-Jacques, la musique de voix, de luths et de violes, composée de six à sept vingt personnes, chanta une Ode composée par Mauduit, l'un des excellens musiciens de ce temps [2] ».

L'insistance avec laquelle les écrivains appuient sur le grand nombre des voix et des instruments montre qu'une telle réunion d'exécutants était, en France, chose très nouvelle ; Venise et l'Allemagne nous avaient, en cela, précédés ; un document de 1564 signale à cette date, en ce dernier pays, et aussi comme un

1. *Discours au vray du ballet dansé par le Roy... le 29 janvier 1617*. Paul Lacroix a réimprimé ce discours dans ses *Ballets et mascarades de cour*, t. II, p. 97.

2. GODEFROY, *Le Cérémonial françois*, t. I, 1649, p. 970.

fait extraordinaire, un concert de cinquante voix et quatre-vingts instruments donné, à l'occasion d'un banquet, chez le cardinal de Helffenstein et dirigé par un maître de chapelle qui avait un bâton d'or à la main[1]. Que Mauduit, pareillement, se servît d'un bâton ou de la main simplement, la mesure qu'il battait ne se réglait point sur la périodicité des « temps forts », mais, comme dans le plain-chant, sur les inflexions de la mélodie, ou sur le mètre poétique, lorsqu'il s'agissait de pièces écrites en « vers mesurés à l'antique ». La jonction des instruments aux voix n'avait pas lieu non plus dans le sens d'accompagnement orchestral que commencèrent à lui donner, seulement après Mauduit, les maîtres de la « basse continue ». Aucune spécification du rôle des instruments n'était faite dans les imprimés musicaux, qui continuaient à présenter sous une forme vocale les compositions écrites à plusieurs parties. Les instruments se groupaient par familles ou, comme écrivait le Père Mersenne, par « concerts », concerts de hautbois, concerts de violes, etc. Mauduit avait ajouté une sixième corde aux violes, qui n'en possédaient que cinq auparavant, et avait « le

1. *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1872, p. 44. — E. VOGEL, *Zur Geschichte des Taktschlagens* dans : *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1898, p. 71.

premier introduit leur concert en France, au lieu d'une basse de violon que l'on se contentait de joindre avec les hautbois[1] ». Chaque famille instrumentale constituait un petit orchestre, dont les membres suivaient chacun la partie vocale qui correspondait à son étendue, tantôt doublant les voix et tantôt alternant avec elles. Une mascarade de Mellin de Saint-Gelais, composée pour un banquet et imprimée dans ses œuvres en 1574, porte l'explication suivante, applicable à toutes les exécutions instrumentales de ce temps : « Les parolles, prononcées à chacun service par Amphion, estoyent des chantres réitérées en musique, et puis encores sonnées par divers instrumens, à diverses fois durant l'attente du service ensuyvant[2]. »

Il faut entendre de même les textes concernant l'emploi, par Mauduit, des instruments dans la musique sacrée. Sa messe de *Requiem*, lorsqu'il la fit chanter au service funèbre de Ronsard, dans la chapelle du collège de Boncourt, le 24 février 1586, était « animée de toutes sortes d'instruments », et fut exécutée « par l'élite de tous les enfans des Muses, s'y

1. MERSENNE, *Harmonie univerelle*, première préface générale.

2. *Œuvres complètes de Mellin de Saint-Gelais*, édit. Blanchemain, t. I, p. 177.

estant trouvés ceux de la musique du Roi, suivant son commandement[1] ». Pareille réunion de chanteurs et d'instrumentistes avait lieu pour les « grands concerts des Ténèbres » et pour ceux des O de l'Avent, que Mauduit dirigeait annuellement dans la chapelle du « Petit-Saint-Antoine ». On appelait ainsi — pour la distinguer de l'abbaye de Saint-Antoine, sise au faubourg de ce nom — une maison de religieux hospitaliers de Saint-Antoine en Viennois, établis à Paris depuis le XVI^e siècle, sur la paroisse Saint-Paul[2], dans le voisinage immédiat de la rue qu'habitait Mauduit. « Tout Paris et toute la cour accouroient en foule » dans cette chapelle, pendant les après-midi de la Semaine sainte, pour assister aux Ténèbres. La duchesse de Beaufort (Gabrielle d'Estrées), à la veille du moment fixé pour son mariage avec Henri IV, y vint « officiellement et en pompe », en litière, escortée par des archers sous la conduite d'un capitaine des gardes, et suivie par les princesses de Lorraine et de nombreuses dames en carrosse, le Mercredi saint 7 avril 1599. « Cette année-là le printemps

1. Cl. Binet, *La Vie de P. Ronsard*, dans l'édition des *Poesies choisies* de Ronsard publiée par Becq de Fouquières.

2. Voyez G. Brice, *Nouvelle Description de la Ville de Paris*, édit. 1725, t. II, p. 165, et Lebeuf, *Histoire de la Ville et de tout le diocèse de Paris*, édit. Cocheris, t. I, p. 331.

était fort avancé... Il faisait une très belle journée et la foule se portait au Petit-Saint-Antoine, attirée par la musique excellente qui s'y faisait ; elle dut être encore plus considérable lorsqu'on eut vu entrer dans l'église la future reine et son cortège. On lui avait réservé une chapelle particulière... La chaleur qu'il faisait dans l'église ne tarda pas à incommoder Gabrielle. Lorsque le service fut achevé, elle dit à Mademoiselle de Guise qu'elle s'allait mettre au lit... » Retournée aussitôt au doyenné, près Saint-Germain-l'Auxerrois, chez sa tante, M^me^ de Sourdis, où elle était descendue en arrivant de Fontainebleau, elle mourut le surlendemain, dans la nuit du Vendredi au Samedi saint[1].

Mauduit organisa encore à Notre-Dame de grandes fêtes musicales, célébrées dans l'église même, chaque 22 novembre, en l'honneur de sainte Cécile. D'après Sauval, il avait projeté la fondation d'une « Confrérie et Académie de sainte Cécile, vierge et martyre », dont Louis XIII devait être le protecteur, et qui aurait eu dans la Cité une église particulière, ainsi qu'une maison pour des assemblées académiques : les lettres patentes n'en ayant pas été scellées avant la mort du musicien, con-

1. DESCLOZEAUX. *Gabrielle d'Estrées*, 1889, in-8°, pp. 422 et suiv.

certs, confrérie et académie périrent avec lui[1]. Nous n'avons pu savoir à quelle date avaient commencé les concerts de Mauduit à Notre-Dame. L'épître dédicatoire de la *Céciliade*, de J. Soret et Abraham Blondet, imprimée en 1606, dit formellement que cette pièce, écrite pour les enfants de chœur de Notre-Dame et joués par eux, avec des chœurs de musique, dans le local de la maîtrise, remplaça le « Concert Cécilien intermis cette année à cause des assemblées publiques mortellement dangereuses en l'épidémic danger ». Au temps de Sauval, on gardait encore la mémoire de ces concerts, et l'historien les citait, avec les Ténèbres du Petit-Saint-Antoine, comme les plus belles prouesses de Mauduit dans le domaine religieux.

La rue des Juifs, où vécut Mauduit et où il mourut le 21 août 1627, joignait jadis la rue des Rosiers à la rue du Roi-de-Sicile, et aboutissait, dans cette dernière, juste en face du Petit-Saint-Antoine. Le percement de la rue de Rivoli, en rasant les restes du vieux monastère, donna un léger prolongement à la rue des Juifs, qui conserva ce nom, d'origine médiévale, jusqu'au 3 avril 1901 ; ce jour, comme nous essayions d'y retrouver la maison de

1. SAUVAL, t. II, p. 494.

Mauduit, des ouvriers attachaient à chaque angle des plaques neuves où se lisaient en blanc sur bleu les mots : rue Ferdinand-Duval. Un seul immeuble, qui porte aujourd'hui le numéro 20, a conservé, malgré l'injure des années et des usages commerciaux, quelques souvenirs d'un lointain et aristocratique passé; sa façade nue et noire est percée de hautes fenêtres; les deux battants de la porte sculptée livrent passage à de vulgaires camions, et la toiture affaissée des bâtiments à demi ruinés qui bordent deux côtés de sa vaste cour supporte des mansardes à fronton, d'un pur et charmant style Renaissance. Est-ce là la maison de Mauduit? En franchissant ce seuil, marchons-nous sur la trace des carrosses qui amenaient à ses concerts tout ce que le Paris de Henri IV comptait de musiciens et d'amateurs de musique? Cette question mériterait, nous semble-t-il, d'intéresser quelqu'un des érudits voué à l'attachante étude de tout ce qui, dans la grande ville moderne, nous parle encore du passé.

Il n'y a plus à espérer que l'on retrouve en l'église Saint-Gervais la trace du tombeau de Mauduit; la chapelle Saint-Eutrope, où il était situé, a changé de vocable et s'appelle aujourd'hui chapelle des Saints-Gervais-et-Protais. Les pierres tombales autrefois placées dans l'église ont depuis longtemps fait place à un

pavage uniforme, et quelques-unes ont été sciées pour servir de marches aux escaliers des tribunes [1]. Germain Brice, Piganiol de La Force, l'abbé Lebeuf, qui écrivaient à une époque où certainement les monuments funéraires du XVII[e] siècle existaient encore, n'ont pas jugé Mauduit digne de figurer sur leurs listes des « personnes les plus renommées enterrées dans Saint-Gervais [2] ». La publication officielle de l'*Épitaphier du vieux Paris*, commencée avec tant de soin par Emile Raunié [3], n'est pas, dans l'ordre alphabétique, parvenue jusqu'aux inscriptions de l'église Saint-Gervais; nous devons donc nous contenter de reproduire textuellement, avec ses lacunes et ses graves incorrections, la moins défectueuse de celles que nous offrent les recueils manuscrits formés aux XVII[e] et XVIII[e] siècles par quelques curieux d'antiquités parisiennes [4] :

1. Nous sommes redevable de ce détail à l'obligeance de M. l'abbé Gauthier, curé de Saint-Gervais.

2. G. BRICE, ouvr. cité, t, II, p, 148 et suiv. - PIGANIOL DE LA FORCE, *Description hist. de la ville de Paris*, édit. 1765, t. IV, pp. 130 et suiv.

3. *Histoire générale de Paris. Epitaphier du vieux Paris, recueil général des inscriptions funéraires*, etc., formé et publié par E. Raunié. Paris, Impr. Nat., 1890 et suiv., in-fol.

4. Les six copies de la double inscription funéraire de Mauduit que nous avons comparées sont contenues dans les mss. ci-après désignés : I. Bibl. Nat., ms. fr. 8217, p. 429 (recueil de J. Le Laboureur, XVII[e] s.); — II. Bibl. Nat., ms. fr. 32.340, p. 757 (anc. Cab. des titres 514, ms. du

TOMBE DANS LA CHAPELLE DE SAINT-EUTROPE

*Cy gist noble homme Jacques Mauduit, conseiller et secrétaire de la Royne, garde du depost des Requestes du Palais. Il deceda le 21e Aoust 1627.*

Son Epitaphe est contre le mur dans ladite chapelle vis-à-vis ladite tombe, comme il s'ensuit :

D. O. M.

*Quisquis heic lector adsis, legito ; uti viro optimo et nobili Jacobo Mauduit jam olim Reginae Franciae à consiliis et secretis, Requestarum Palatii depositario fœlicem ad precaberis exitum : in Ecclesiâ piè vixit : Artes ingenuas tractavit : omnes peritè Musicas ad summum*

cabinet de d'Hozier, XVIIe s.) ; — III. Bibl. de l'Arsenal ms. 4616, fol. 86 (XVIIIe s.) ; — IV. Bibl. de l'Arsenal, ms. 5405, p. 491 (XVIIIe s.) ; — V. Bibl Nat., ms. fr. nouv. acq. 2053, p. 888 (anc. Arch. Nat. LL 961, XVIIIe s.) ; — VI. Bibl. de la Ville de Paris, ms. 11.479, p. 442 (XVIIIe s.). Dans le premier de ces mss., la lecture est rendue douteuse par le nombre des abréviations dont l'écrivain faisait usage, ainsi que l'a expliqué Raunié, dès que le personnage visé par l'inscription ne l'intéressait pas particulièrement ; les trois copies que nous numérotons II, III et IV, sont, à de très légers détails près, identiques, et toutes trois d'une incorrection absolue ; nous reproduisons le texte fourni par les mss. V et VI, conformes l'un à l'autre, mais dans lesquels subsistent encore assez de fautes pour rendre une partie de l'épitaphe latine obscure.

*delituit, ad miraculumque ; harum...* [1] *et Apollo fuit christianus muneribus quae pulchre gessit et probe...* [2] *defunctus est; vitamque peccatissimam tam innoxie quam amanter erga omnes obivit : hinc charissimus, singulis, probatissimus, Deum quem sitiebat, penè jam septuagenarius adivit augusti 21°. 1627.*

Le père Mersenne, dans l'*Éloge* que nous avons reproduit au commencement de cette étude, nous a appris que Mauduit, en mourant, laissait à sa veuve quatre fils et quatre filles ; les relations amicales que le Religieux Minime avait entretenues avec le musicien se continuèrent tout au moins avec l'aîné, Louis Mauduit, dont il vante les mérites littéraires et cite *in extenso* une longue traduction en vers du symbole de saint Athanase, en ajoutant qu'il « meriteroit un eloge particulier ».

Les inscriptions funéraires copiées avec l'épitaphe de Jacques Mauduit et les actes de l'état civil de la paroisse Saint-Gervais permettent de joindre plusieurs renseignements à ce que dit Mersenne, relativement à la veuve et aux enfants du compositeur. Celui qui nous est

1. Les mss. V et VI que nous suivons, laissent ici un blanc ; les ms. II, III et IV le remplissent ainsi : *harum corculum et Apollo...*

2. Les mss. V et VI laissent un blanc ; les mss. II, III et IV portent : *et probe et puriter defunctus.*

désigné comme l'aîné, et auquel l'auteur de l'*Harmonie universelle* donne en 1636 le titre de « Prieur de Saint-Martin de Brethencourt », hérita de la charge qu'avaient possédée son père et son aïeul ; signant comme parrain au baptême d'une nièce, le 7 mars 1631, il se fait appeler « *Louis* de Mauduit, greffier des requetes du Palais [1] ».

Un autre fils de Jacques Mauduit fut baptisé à Saint-Gervais le 27 avril 1597 et reçut le prénom de *Hugues;* parrain d'une nièce, en 1632, il s'intitule « homme d'armes de la compagnie du roi [2] ». — Son frère *Nicolas*, qui mourut le 13 février 1634 et fut inhumé dans la sépulture paternelle, est appelé : « sieur de Ternay », par le rédacteur de son épitaphe [3]. — Le prénom du quatrième fils de Jacques Mauduit nous est inconnu.

Ses filles étaient *Anne*, baptisée à Saint-Gervais le 1er juillet 1605, mariée à Germain Rollet, conseiller au siège présidial de Vitry-le-François, décédée le 8 février 1636, inhumée à Saint-Gervais [4]. — *Marie*, qui épousa Jean Girard, contrôleur ordinaire des guerres, et

1. Bibl. Nat., ms. fr. 32.838 p. 228 (Recueil d'extraits des registres de la paroisse Saint-Gervais).

2. *Ibid.*, pp. 102 et 233.

3. Cf. les Épitaphiers précédemment indiqués.

4. Bibl. Nat., ms. fr. 32.838, p. 124, et les mêmes Épitaphiers.

en eut un fils, Jacques, baptisé à Saint-Gervais le 21 janvier 1627, sept mois avant la mort de son grand-père et parrain Jacques Mauduit[1]. — *Magdeleine*, encore célibataire en 1632. — *Marguerite*, mariée à Pierre de Souslemoutier, écuyer, sieur d'Ailly, exempt des gardes du corps du Roi, et dont plusieurs enfants figurent dans la série des actes baptistaires ou mortuaires de Saint-Gervais[2].

La femme de Jacques Mauduit se nommait Anne Isambert ; elle survécut dix-huit ans à son mari; la mention de son inhumation dans les registres paroissiaux de Saint-Gervais ajoute au nom de Mauduit une qualification nobiliaire dont aucun autre document, à notre connaissance, ne porte la moindre trace : « 10 mars 1645. Inhumation de Dame Anne Isambert, veuve de M^e [messire] Jacques Mauduit, S^r [sieur] *de Tirechappe*, secrétaire ordinaire de la Reyne et garde du depost des requestes du Palais[3] ».

1. Bibl. Nat., ms. fr. 32.838, p. 233.

2. Le 7 mars 1631, baptême de Anne, fille de Pierre Souslemoutier, escuier, sieur d'Ailly et de Marguerite Mauduit ; parrain, Louis de Mauduit, greffier des requetes du Palais ; — le 28 février 1632, baptême de Magdeleine, fille des mêmes : parrain, Hugues Mauduit ; marraine, Magdeleine Mauduit ; — le 6 novembre 1640, inhumation de Jean, fils des mêmes, âgé de deux ans et demi ; — le 19 janvier 1641, baptême de Louise-Marguerite, fille des mêmes ; marraine, sa sœur, Anne de Souslemoutier. (Bibl. Nat., ms. fr. 32.838, p. 228, 233, 275 et 804).

3. *Ibid.*, p. 812.

Cette tardive addition indique, chez les héritiers du musicien, un souci de gentilhommerie que révélait déjà la gravure, aux deux côtés de l'épitaphe paternelle, de deux blasons ainsi définis ou représentés par les recueils d'inscriptions : « Mauduit, de sinople à la face d'argent chargée de trois coquilles de sable. Sa femme, d'azur à trois ruches d'or, à une mouche à miel d'argent en cœur, en chef un lambel de même[1] ».

Les fils et les filles du « Sieur de Tirechappe », tout occupés de gagner ou d'affirmer une situation relevée dans la hiérarchie sociale, ne se doutaient guère que leurs blasons seraient omis et leurs titres oubliés dans les futurs armoriaux et dictionnaires nobiliaires, et que le nom de leur père vivrait à cause des concerts de la rue des Juifs ou du Petit-Saint-Antoine, et de quelques chansonnettes notées sur des vers de Baïf : à cause, par conséquent, de ce qui avait été, dans sa vie, l'agrément et le superflu, dans le jardin de son âme, la petite fleur parfumée dont l'impérissable arome emplit les pages de l'herbier, longtemps après que se sont effacées ses couleurs et desséchés ses pétales.

1. Le ms. 5405 de la bibl. de l'Arsenal, p. 461, donne en couleurs ces blasons dont les autres mss. offrent le tracé ou la définition.

# INDEX ALPHABÉTIQUE

On a imprimé dans cette table les noms propres en caractères romains, les noms de choses en *italiques*. On n'y a pas fait figurer les noms des auteurs dont les ouvrages étaient cités comme références.

# TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC.

# LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

MAISONS FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES

## EXTRAIT DU CATALOGUE

SCIENCES — MÉDECINE — HISTOIRE — PHILOSOPHIE
ECONOMIE POLITIQUE — STATISTIQUE — FINANCES

### TABLE DES MATIÈRES




PARIS

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108 (6e)

—

JANVIER 1911

GRASSET (J.). **Les maladies de l'orientation et de l'équilibre,** illustré.
GROSSE (E.). **Les débuts de l'art,** illustré.
GUIGNET (E.) et E. GARNIER. **La céramique ancienne et moderne,** illustré.
HERBERT SPENCER. **Introduction à la science sociale,** 14e éd.
— **Les bases de la morale évolutionniste,** 7e édition.
HUXLEY (Th.-H.). **L'écrevisse,** 2e édition, illustré.
JACCARD. **Le pétrole, le bitume et l'asphalte,** illustré.
JAVAL. **Physiologie de la lecture et de l'écriture,** 2e éd. illustré.
LAGRANGE (F.). **Physiologie des exercices du corps,** 10e éd.
LALOY. **Parasitisme et mutualisme dans la nature,** ill.
LANESSAN (de). **Introduction à la botanique.** *Le sapin,* 2e édit., illustré.
— **Principes de colonisation.**
LE DANTEC. **Théorie nouvelle de la vie,** 4e éd., illustré.
— **Évolution individuelle et hérédité.**
— **Les lois naturelles,** illustré.
LOEB. **La dynamique des phénomènes de la vie,** ill. 9 fr.
LUBBOCK. **Les sens et l'instinct chez les animaux,** ill.
MALMÉJAC. **L'eau dans l'alimentation,** illustré.
MAUDSLEY. **Le crime et la folie,** 7e édition.
MEUNIER (Stanislas). **La géologie comparée,** illustré.
— **Géologie expérimentale,** 2e éd., illustré.
— **La géologie générale,** 2e édit., illustré.
MEYER (de). **Les organes de la parole,** illustré.
MORTILLET (G. de). **Formation de la nation française,** 2e édition, illustré.
MOSSO. **Les exercices physiques et le développement intellectuel.**
NIEWENGLOWSKI. **La photographie et la photochimie,** illust.
NORMAN LOCKYER. **L'évolution inorganique,** illustré.
PERRIER (Ed.), de l'Institut. **La philosophie zoologique avant Darwin,** 3e édition.
PETTIGREW. **La locomotion chez les animaux,** 2e éd., ill.
QUATREFAGES (A. de). **L'espèce humaine,** 15e édition.
— **Darwin et ses précurseurs français,** 2e édition.
— **Les émules de Darwin,** 2 vol.
RICHET (Ch.). **La chaleur animale,** illustré.
ROCHÉ. **La culture des mers en Europe,** illustré.
SCHMIDT. **Les mammifères dans leurs rapports avec leurs ancêtres géologiques,** illustré.
SCHUTZENBERGER, de l'Institut. **Les fermentations,** 6e édit. illustré.
SECCHI (Le Père). **Les étoiles,** 3e édit., 2 vol. illustrés.
STALLO. **La matière et la physique moderne,** 3e édition.
STARCKE. **La famille primitive.**
STEWART (Balfour). **La conservation de l'énergie,** 6e éd.
THURSTON. **Histoire de la machine à vapeur,** 3e éd., 2 vol.
TOPINARD. **L'homme dans la nature,** illustré.
VRIES (Hugo de). **Espèces et variétés,** 1 vol. 12 fr.
WHITNEY. **La vie du langage,** 4e édition.
WURTZ, de l'Institut. **La théorie atomique,** 8e édition.

# COLLECTION MÉDICALE

ÉLÉGANTS VOLUMES IN-12, CARTONNÉS A L'ANGLAISE, A 4 ET A 3 FRANCS

DERNIERS VOLUMES PUBLIÉS :

**Manuel de pratique obstétricale à l'usage des sages-femmes,** par le Dr E. Paquy, avec 107 gravures dans le texte. **4 fr.**

**Essais de médecine préventive,** par le Dr P. Londe. 4 fr.

**La joie passive,** par le Dr R. Mignard. Préface du Dr G. Dumas. **4 fr.**

**Guide pratique de puériculture,** à l'usage des docteurs en médecine et des sages-femmes, par le Dr Deléarde. **4 fr.**

---

PRÉCÉDEMMENT PARUS :

**La mimique chez les aliénés,** par le Dr G. Dromard. 4 fr.

**L'amnésie,** par les Drs G. Dromard et J. Levassort. 4 fr.

**La mélancolie,** par le Dr R. Masselon, médecin adjoint à l'asile de Clermont. (*Couronné par l'Académie de médecine*). 4 fr.

**Essai sur la puberté chez la femme,** par Mlle le Dr Marthe Francillon, ancien interne des hôpitaux de Paris. 4 fr.

**Hygiène de l'alimentation dans l'état de santé et de maladie,** par le Dr J. Laumonier, avec gravures. 3e éd. 4 fr.

**Les nouveaux traitements,** par *le même.* 2e édit. 4 fr.

**Les embolies bronchiques tuberculeuses,** par le Dr Ch. Sabourin, médecin du sanatorium de Durtol, avec gravures. 4 fr.

**Manuel d'électrothérapie et d'électrodiagnostic,** par le Dr E. Albert-Weil, avec 88 gravures. 2e éd. 4 fr.

**La mort réelle et la mort apparente,** diagnostic et traitement de la mort apparente, par le Dr S. Icard, avec gravures. 4 fr.

**L'hygiène sexuelle et ses conséquences morales,** par le Dr S. Ribbing, prof. à l'Univ. de Lund (Suède). 3e édit. 4 fr.

**Hygiène de l'exercice chez les enfants et les jeunes gens,** par le Dr F. Lagrange, lauréat de l'Institut. 9e édit. 4 fr.

**De l'exercice chez les adultes,** par *le même.* 6e édition. 4 fr.

**Hygiène des gens nerveux,** par le Dr Levillain, avec gravures. 5e éd. **4 fr.**

**L'éducation rationnelle de la volonté,** son emploi thérapeutique, par le Dr Paul-Emile Lévy. Préface de M. le prof. Bernheim. 8e édition. **4 fr.**

**L'idiotie.** *Psychologie et éducation de l'idiot,* par le Dr J. Voisin, médecin de la Salpêtrière, avec gravures. **4 fr.**

**La famille névropathique,** *Hérédité, prédisposition morbide, dégénérescence*, par le Dr Ch. Féré, médecin de Bicêtre, avec gravures. 2e édition. 4 fr.

**L'instinct sexuel.** *Évolution, dissolution*, par *le même*. 2e éd. 4 fr.

**Le traitement des aliénés dans les familles,** par *le même*. 3e édition. 4 fr.

**L'hystérie et son traitement,** par le Dr Paul Sollier. 4 fr.

**Manuel de psychiatrie,** par le Dr J. Rogues de Fursac, ancien chef de clinique à la Faculté de Paris. 3e éd. 4 fr.

**L'éducation physique de la jeunesse,** par A. Mosso, professeur à l'Univers. de Turin. Préface du commandant Legros. 4 fr.

**Manuel de percussion et d'auscultation,** par le Dr P. Simon, professeur à la Faculté de médecine de Nancy, avec grav. 4 fr.

**Morphinisme et Morphinomanie,** par le Dr Paul Rodet. (*Couronné par l'Académie de médecine.*) 4 fr.

**La fatigue et l'entraînement physique,** par le Dr Ph. Tissié. avec gravures. Préface de M. le prof. Bouchard. 3e édition. 4 fr.

**Les maladies de la vessie et de l'urèthre chez la femme,** par le Dr Kolischer ; trad. de l'allemand par le Dr Beuttner, de Genève; avec gravures. 4 fr.

**Grossesse et accouchement,** *Étude de socio-biologie et de médecine légale* par le Dr G. Morache, professeur de médecine légale à l'Université de Bordeaux. 4 fr.

**Naissance et mort,** *Étude de socio-biologie et de médecine légale*, par *le même*. 4 fr.

**La responsabilité,** *Étude de socio-biologie et de médecine légale*, par le Dr G. Morache, prof. de médecine légale à l'Université de Bordeaux, associé de l'Académie de médecine. 4 fr.

**Traité de l'intubation du larynx** *de l'enfant et de l'adulte, dans les sténoses laryngées aiguës et chroniques*, par le Dr A. Bonain, avec 42 gravures. 4 fr.

**Pratique de la chirurgie courante,** par le Dr M. Cornet, Préface du Pr Ollier, avec 111 gravures. 4 fr.

---

*Dans la même collection :*

COURS DE MÉDECINE OPÉRATOIRE

de M. le Professeur **Félix Terrier** :

**Petit manuel d'antisepsie et d'asepsie chirurgicales,** par les Drs Félix Terrier, professeur à la Faculté de médecine de Paris, et M. Péraire, ancien interne des hôpitaux, avec grav. 3 fr.

**Petit manuel d'anesthésie chirurgicale,** par *les mêmes*, avec 37 gravures. 3 fr.

**L'opération du trépan,** par *les mêmes*, avec 222 grav. 4 fr.

**Chirurgie de la face,** par les Drs Félix Terrier, Guillemain et Malherbe, avec gravures. 4 fr.

**Chirurgie du cou,** par *les mêmes*, avec gravures. 4 fr.

**Chirurgie du cœur et du péricarde,** par les Drs Félix Terrier et E. Reymond, avec 79 gravures. 3 fr.

**Chirurgie de la plèvre et du poumon,** par *les mêmes*, avec 67 gravures. 4 fr.

# MÉDECINE

## Dernières publications :

HARTENBERG (Dr P.). **L'Hystérie et les hystériques.** 1 vol. in-16. 3 fr.

JANET (Dr Pierre). **L'État mental des hystériques.** 2e édition. 1 vol. in-8, avec gravures dans le texte. 18 fr.

LEGUEU (Prof. F.). **Traité chirurgical d'urologie.** Préface de M. le Prof. GUYON. 1 fort vol. gr. in-8 de VIII-1382 p., avec 663 grav. dans le texte et 8 pl. en couleurs hors texte, cartonné à l'angl. 40 fr.

LÉVY (Dr P.-E.). **Neurasthénie et névroses.** *Leur guérison définitive en cure libre.* 2e édit. 1 vol. in-16. 5 fr.

MARIE (Dr A.). **Traité international de psychologie pathologique.** TOME I : *Psychopathologie générale*, par MM. les Prof. GRASSET, DEL GRECO, Dr A. MARIE, Prof. MALLY, MINGAZZINI, Drs DIDE. KLIPPEL, LEVADITI, LUGARO, MARINESCO, MÉDÉA, L. LAVASTINE, Prof, MARRO, CLOUSTON, BECHTEREW, FERRARI, Prof. CARRARRA. 1 vol. gr. in-8, avec 353 gr. dans le texte. 25 fr.

TOME II : *Psychopathologie clinique*, par MM. les Prs, BAGENOFF, BECHTEREW, Drs COLIN, CAPGRAS, DENY, HESNARD, LHERMITTE, MAGNAN, A. MARIE, Prs PICK, PILCZ, Drs RICHE, ROUBINOVITCH, SÉRIEUX, SOLLIER, Pr ZIEHEN, 1 vol. gr. in-8, avec 341 gr. 25 fr.

TOME III terminant l'ouvrage. (*Sous presse*).

MONOD (Pr Ch.) et VANVERTS (J.). **Chirurgie des artères,** *Rapport au XXIIe Congrès de chirurgie.* 1 vol. in-8. 2 fr.

REVERDIN (Pr J.-L.). **Leçons de chirurgie de guerre.** *Des blessures faites par les balles des fusils.* Préface de H. NIMIER. 1 vol. in-8, avec 7 pl. en phototypie hors texte. 7 fr. 50

STEWART (Dr PIERRE). **Le diagnostic des maladies nerveuses.** Traduction et adaptation française, par le Dr GUSTAVE SCHERB. Préface de M. le Dr E. HELME. 1 vol. in-8 avec 208 fig. et diagrammes. 15 fr.

---

PRÉCÉDEMMENT PARUS :

## Pathologie et thérapeutique médicales.

BERGER et LOEWY. **Les troubles oculaires d'origine génitale chez la femme.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

CAMUS ET PAGNIEZ. **Isolement et psychotherapie.** *Traitement de la neurasthénie.* Préface du Pr DÉJERINE. 1 vol. gr. in-8. 9 fr.

CORNIL (V.), RANVIER, BRAULT ET LETULLE. **Manuel d'histologie pathologique.** 3e édition entièrement remaniée.

TOME I, par MM. RANVIER, CORNIL, BRAULT, F. BEZANÇON et M. CAZIN. — *Histologie normale. — Cellules et tissus normaux. — Généralités sur l'histologie pathologique. — Altération des cellules et des tissus. — Inflammations. — Tumeurs. — Notions sur les bactéries. — Maladies des systèmes et des tissus. — Altérations du tissu conjonctif.* 1 vol. in-8, avec 387 gravures en noir et en couleurs. 25 fr.

TOME II, par MM. DURANTE, JOLLY. DOMINICI, GOMBAULT et PHILIPPE. — *Muscles. — Sang et hématopoïèse. — Généralités sur le système nerveux.* 1 vol. in-8, avec 278 grav. en noir et en couleurs. 25 fr.

TOME III, par MM. GOMBAULT, NAGEOTTE, A. RICHE, R. MARIE, DURANTE, LEGRY, F. BEZANÇON. — *Cerveau.* — *Moelle.* — *Nerfs.* — *Cœur.* — *Larynx.* — *Ganglion lymphatique.* — *Rate.* 1 vol. in-8, avec 382 grav. en noir et en couleurs. 35 fr.

TOME IV ET DERNIER, par MM. MILIAN, DIEULAFÉ, HERPIN, DECLOUX, CRITZMANN, COURCOUX, BRAULT, LEGRY, HALLÉ, KLIPPEL et LEFAS. — *Poumon.* — *Bouche.* — *Tube digestif.* — *Estomac.* — *Intestin.* — *Foie.* — *Rein.* — *Vessie et urèthre.* — *Rate.* (*Sous presse*).

DESCHAMPS (A.). **Les maladies de l'énergie.** Les asthénies générales. *Épuisements, insuffisances, inhibitions.* (Clinique et Thérapeutique). Préface de M. le professeur RAYMOND. 1 vol. in-8. 2e édit. 8 fr. (*Couronné par l'Académie de médecine*).

FÉRÉ (Ch.). **Les épilepsies et les épileptiques.** 1 vol. gr. in-8, avec 12 planches hors texte et 67 grav. dans le texte. 20 fr.

— **La pathologie des émotions.** 1 vol. in-8. 12 fr.

FINGER (E.). **La syphilis et les maladies vénériennes.** Trad. de l'allemand avec notes par les docteurs SPILLMANN et DOYON. 3e édit. 1 vol. in-8, avec 8 planches hors texte. 12 fr.

FLEURY (Maurice de), de l'Académie de médecine. **Introduction à la médecine de l'esprit.** 8e édit. 1 vol. in-8. 7 fr. 50. (*Couronné par l'Académie française et par l'Académie de médecine.*)

— **Les grands symptômes neurasthéniques.** 4e édition, revue. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie des sciences.*) 7 fr. 50

— **Manuel pour l'étude des maladies du système nerveux.** 1 vol. gr. in-8, avec 132 grav. en noir et en couleurs, cart. à l'angl. 25 fr.

FRENKEL (H. S.). **L'ataxie tabétique.** *Ses origines, son traitement.* Préface de M. le Prof. RAYMOND. 1 vol. in-8. 8 fr.

GRASSET. **Les maladies de l'orientation et de l'équilibre.** 1 vol. in-8, cart. à l'angl. 6 fr.

— **Demifous et demiresponsables.** 2e édition. 1 vol. in-8. . 5 fr.

GUÉPIN. **Traitement de l'hypertrophie sénile de la prostate.** 1 vol. in-18. 4 fr. 50

HARTENBERG (P.). **Psychologie des neurasthéniques.** 2e édition. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

JANET (P.) ET RAYMOND (F.). **Névroses et idées fixes.**

TOME I. — *Etudes expérimentales*, par P. JANET. 2e éd. 1 vol. gr. in-8 avec 68 gr. 12 fr.

TOME II. — *Fragments des leçons cliniques*, par F. RAYMOND et P. JANET. 2e éd. 1 vol. grand in-8, avec 97 gravures. 14 fr

(*Couronné par l'Académie des Sciences et par l'Académie de médecine.*)

JANET (P.) ET RAYMOND (F.). **Les obsessions et la psychasthénie.**

TOME I. — *Etudes cliniques et expérimentales*, par P. JANET. 2e édit. 1 vol. gr. in-8, avec grav. dans le texte. 18 fr.

TOME II. — *Fragments des leçons cliniques*, par F. RAYMOND et P. JANET. 1 vol. in-8 raisin, avec 22 gravures dans le texte. 14 fr.

JOFFROY (le prof.) et DUPOUY. **Fugues et vagabondage.** 1 vol. in-8 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr.

LABADIE-LAGRAVE ET LEGUEU. **Traité médico-chirurgical de gynécologie.** 3e édition entièrement remaniée. 1 vol. grand in-8, avec nombreuses fig., cart. à l'angl. 25 fr.

LAGRANGE (F.). **Les mouvements méthodiques et la « mécanothérapie ».** 1 vol. in-8, avec 55 gravures dans le texte. 10 fr.

— **La médication par l'exercice.** 1 vol. gr. in-8, avec 68 grav. et une planche en couleurs hors texte. 2e éd. 12 fr.

— **Le traitement des affections du cœur par l'exercice et le mouvement.** 1 vol. in-8 avec figures. 6 fr.

LE DANTEC (F.). **Introduction à la pathologie générale.** 1 fort vol. gr. in-8. 15 fr.

LEPINE (le prof. R.). **Le Diabète sucré.** 1 vol. gr. in-8. . . 16 fr.

MARVAUD (A.). **Les maladies du soldat.** 1 vol. grand in-8. (*Ouvrage couronné par l'Académie des sciences.*) 20 fr.

MOSSÉ. **Le diabète et l'alimentation aux pommes de terre.** 1 vol. in-8. 5 fr.

SERIEUX et CAPGRAS. **Les folies raisonnantes.** 1 vol. in-8. 7 fr.

SOLLIER (P.). **Genèse et nature de l'hystérie.** 2 vol. in-8. 20 fr.

UNNA. **Thérapeutique des maladies de la peau.** Traduit de l'allemand par les Drs Doyon et Spillmann. 1 vol. gr. in-8. 8 fr.

VOISIN (J.). **L'épilepsie.** 1 vol. in-8. 6 fr.

## Pathologie et thérapeutique chirurgicales.

CORNIL (le prof. V.). **Les tumeurs du sein.** 1 vol. gr. in-8, avec 169 fig. dans le texte. 12 fr.

DE BOVIS. **Le cancer du gros intestin.** 1 volume in-8. 5 fr.

DELORME. **Traité de chirurgie de guerre.** 2 vol. gr. in-8. Tome I, 16 fr. — Tome II, 26 fr. (*Ouvrage couronné par l'Académie des sciences.*)

DURET (H.). **Les tumeurs de l'encéphale.** *Manifestations et chirurgie.* 1 fort vol. gr. in-8, avec 300 figures. 20 fr.

ESTOR. (le prof.) **Guide pratique de chirurgie infantile.** 1 vol. in-8, avec 165 gravures. 2e édition, revue et augmentée. 8 fr.

HENNEQUIN ET LOEWY. **Les luxations des grandes articulations, leur traitement pratique.** 1 vol. gr. in-8, avec 125 grav. dans le texte. 16 fr.

LEGUEU. **Leçons de clinique chirurgicale** (Hôtel-Dieu, 1901). 1 vol. grand in-8, avec 71 gravures dans le texte. 12 fr.

LIEBREICH. **Atlas d'ophtalmoscopie,** représentant l'état normal et les modifications pathologiques du fond de l'œil vues à l'ophtalmoscope. 3e éd. Atlas in-fo de 12 pl. en coul. et texte explicatif. 40 fr.

NIMIER (H.). **Blessures du crâne et de l'encéphale par coup de feu.** 1 vol. in-8, avec 150 fig. 15 fr.

NIMIER (H.) et DESPAGNET. **Traité élémentaire d'ophtalmologie.** 1 fort vol. gr. in-8, avec 432 gravures. Cart. à l'angl. 20 fr.

NIMIER (H.) et LAVAL. **Les projectiles de guerre** et leur action vulnérante. 1 vol. in-12, avec grav. 3 fr.

— **Les explosifs, les poudres, les projectiles d'exercice,** leur action et leurs effets vulnérants. 1 vol. in-12, avec grav. 3 fr.

— **Les armes blanches,** leur action et leurs effets vulnérants. 1 vol. in-12, avec grav. 6 fr.

— **De l'infection en chirurgie d'armée,** évolution des blessures de guerre. 1 vol. in-12, avec grav. 6 fr.

— **Traitement des blessures de guerre.** 1 fort vol. in-12, avec gravures. 6 fr.

F. TERRIER et M. PÉRAIRE. **Manuel de petite chirurgie.** 8e édition, entièrement refondue. 1 fort vol. in-12, avec 572 fig., cartonné à l'anglaise. 8 fr.

— et AUVRAY (M.). **Chirurgie du foie et des voies biliaires.** — Tome I. *Traumatismes du foie et des voies biliaires.* — *Foie mobile.* — *Tumeurs du foie et des voies biliaires.* 1901. 1 vol. gr. in-8, avec 50 gravures. 10 fr.

Tome II. *Echinococcose hydatique commune.* — *Kystes alvéolaires.* — *Suppurations hépatiques.* — *Abcès tuberculeux intra-hépatique.* — *Abcès de l'actinomycose.* 1907. 1 vol. gr. in-8, avec 47 gravures. 12 fr.

## Thérapeutique. Pharmacie. Hygiène.

BOSSU. **Petit compendium médical.** 6e édit. in-32, cart. 1 fr. 25

BOUCHARDAT. **Nouveau formulaire magistral.** 34e édition. *Collationnée avec le Codex de 1908.* 1 vol. in-18, cart. 4 fr.

BOUCHARDAT ET DESOUBRY. **Formulaire vétérinaire**, 6e édit. 1 vol. in-18, cartonné. 4 fr.

BOUCHUT ET DESPRES. **Dictionnaire de médecine et de thérapeutique médicale et chirurgicale**, comprenant le résumé de la médecine et de la chirurgie, les indications thérapeutiques de chaque maladie, la médecine opératoire, les accouchements, l'oculistique, l'odontotechnie, les maladies d'oreilles, l'électrisation, la matière médicale, les eaux minérales, et un formulaire spécial pour chaque maladie. mis au courant de la science par les Drs MARION et F. BOUCHUT. 7e édition, très augmentée, 1 vol. in-4, avec 1097 fig. dans le texte et 3 cartes. Broché, 25 fr.; relié. 30 fr.

BOURGEOIS (G.). **Exode rural et tuberculose.** 1 vol. gr. in-8. 5 fr.

LAGRANGE (F.). **La médication par l'exercice.** 1 vol. grand in-8, avec 68 grav. et une carte en couleurs. 2e éd. 12 fr.

— **Les mouvements méthodiques et la « mécanothérapie ».** 1 vol. in-8, avec 55 gravures. 10 fr.

LAHOR (Dr Cazalis) et Lucien GRAUX. **L'alimentation à bon marché saine et rationnelle.** 1 vol. in-16. 2e édit. 3 fr. 50
(*Couronné par l'Institut*).

## Anatomie. Physiologie.

BELZUNG. **Anatomie et physiologie végétales.** 1 fort volume in-8, avec 1700 gravures. 20 fr.

— **Anatomie et physiologie animales.** 10e édition revue. 1 fort volume in-8, avec 522 gravures dans le texte, broché, 6 fr.; cart. 7 fr.

BÉRAUD (B.-J.). **Atlas complet d'anatomie chirurgicale topographique**, composé de 109 planches représentant plus de 200 figures gravées sur acier, avec texte explicatif. 1 fort vol. in-4.
Prix : Fig. noires, relié, 60 fr. — Fig. coloriées, relié, 120 fr.

CHASSEVANT. **Précis de chimie physiologique.** 1 vol. gr. in-8, avec figures. 10 fr.

CORNIL (V.), RANVIER, BRAULT ET LETULLE. **Manuel d'histologie pathologique.** 3e édition entièrement remaniée.

TOME I, par MM. RANVIER, CORNIL, BRAULT, F. BEZANÇON et M. CAZIN. — *Histologie normale. — Cellules et tissus normaux. — Généralités sur l'histologie pathologique. — Altération des cellules et des tissus. — Inflammations. — Tumeurs. — Notions sur les bactéries. — Maladies des systèmes et des tissus. — Altérations du tissu conjonctif.* 1 vol. in-8, avec 387 gravures en noir et en couleurs. 25 fr.

TOME II, par MM. DURANTE, JOLLY, DOMINICI, GOMBAULT et PHILLIPE. — *Muscles. — Sang et hématopoïèse. — Généralités sur le système nerveux.* 1 vol. in-8, avec 278 grav. en noir et en couleurs. 25 fr.

TOME III, par MM. GOMBAULT, NAGEOTTE, A. RICHE, R. MARIE, DURANTE, LEGRY, F. BEZANÇON. — *Cerveau. — Moelle. — Nerfs. — Cœur. — Larynx. — Ganglion lymphatique. — Rate.* 1 vol. in-8, avec 382 grav. en noir et en couleurs. 35 fr.

TOME IV ET DERNIER, par MM. MILIAN, DIEULAFÉ, HERPIN, DECLOUX, CRITZMANN, COURCOUX, BRAULT, LEGRY, HALLÉ, KLIPPEL et LEFAS. — *Poumon. — Bouche. — Tube digestif. — Estomac. — Intestin. — Foie. — Rein. — Vessie et urèthre. — Rate.* (*Sous presse.*)

CYON (E. DE). **Les nerfs du cœur.** 1 vol. gr. in-8 avec fig. 6 fr.

DEBIERRE. **Traité élémentaire d'anatomie de l'homme.** Ouvrage complet en 2 volumes. (*Cour. par l'Acad. des Sciences*). 40 fr.
Tome I. *Manuel de l'amphithéâtre*. 1 vol. gr. in-8 de 950 pages, avec 450 figures en noir et en couleurs dans le texte. 20 fr.; — Tome II. 1 vol. gr. in-8, avec 515 fig. en noir et en couleurs dans le texte. 20 fr.
— **Atlas d'ostéologie,** comprenant les articulations des os et les insertions musculaires. 1 vol. in-4, avec 253 grav. en noir et en couleurs, cart. toile dorée. 12 fr.
— **Leçons sur le péritoine.** 1 vol. in-8, avec 58 figures. 4 fr.
— **Le cerveau et la moelle épinière.** 1 vol. in-8 illustré. 15 fr.
DEMENY (G.). **Mécanisme et éducation des mouvements.** 3e éd. 1 vol. in-8, avec grav. cart. 9 fr.
FAU. **Anatomie des formes du corps humain,** à l'usage des peintres et des sculpteurs. 1 atlas in-folio de 25 planches. Prix : Figures noires, 15 fr. — Figures coloriées. 30 fr.
FÉRÉ. **Travail et plaisir.** *Études de psycho-mécanique*. 1 vol. gr. in-8, avec 200 fig. 12 fr.
GELLÉ. **L'audition et ses organes.** 1 vol. in-8, avec grav. . 6 fr.
GLEY (E.). **Études de psychologie physiologique et pathologique.** 1 vol. in-8 avec gravures. 5 fr.
JAVAL (E.). **Physiologie de la lecture et de l'écriture.** 1 vol. in-8. 2e édit. 6 fr.
LE DANTEC. **L'unité dans l'être vivant.** *Essai d'une biologie chimique*. 1 vol. in-8. 7 fr. 50
— **Les limites du connaissable.** *La vie et les phénomènes naturels*. 2e édit. 1 vol. in-8. 3 fr. 75
— **Traité de biologie.** 1 vol. grand in-8, avec fig., 2e éd. 15 fr.
PREYER. **Éléments de physiologie générale.** Traduit de l'allemand par M. J. Soury. 1 vol. in-8. 5 fr.
RICHET (Ch.), professeur à la Faculté de médecine de Paris, **Dictionnaire de physiologie,** publié avec le concours de savants français et étrangers. Formera 12 à 15 volumes grand in-8, se composant chacun de 3 fascicules; chaque volume, 25 fr.; chaque fascicule, 8 fr. 50. Huit volumes parus.
Tome I (*A-Bac*). — Tome II (*Bac-Cer*). — Tome III (*Cer-Cob*). — Tome IV (*Cob-Dig*). — Tome V (*Dig-Fac*). — Tome VI (*Fiam-Gal*). — Tome VII (*Gal-Gra*). — Tome VIII (*Gra-Hys*).
SNELLEN. **Echelle typographique pour mesurer l'acuité de la vision.** 17e édition. 4 fr.

---

## REVUE DE MÉDECINE

**Directeurs** : MM. les Professeurs BOUCHARD, de l'Institut; CHAUFFARD, CHAUVEAU, de l'Institut; LANDOUZY; LÉPINE, correspondant de l'Institut; PITRES; ROGER et VAILLARD. Rédacteurs en chef: MM. LANDOUZY et LEPINE. Secrétaire de la Rédaction : Dr Jean LÉPINE.

## REVUE DE CHIRURGIE

**Directeurs** : MM. les Professeurs E. QUÉNU, Pierre DELBET, Pierre DUVAL, A. PONCET, F. LEJARS F. GROSS, E. FORGUE, A. DESMONS, E. CESTAN. Rédacteur en chef; M. E. QUÉNU. Secrétaire adjoint : Dr X. DELORE.

La *Revue de médecine* et la *Revue de chirurgie*, paraissent tous les mois; chaque livraison de la *Revue de médecine* contient de 5 à 6 feuilles grand in-8, avec gravures; chaque livraison de la *Revue de chirurgie* contient de 10 à 14 feuilles grand in-8, avec gravures.

PRIX D'ABONNEMENT :

**Pour la Revue de Médecine.** Un an, du 1er Janvier, Paris. 20 fr. — Départements et étranger. 23 fr. — La livraison : 2 fr.
**Pour la Revue de Chirurgie.** Un an, Paris. 30 fr. — Départements et étranger. 33 fr. — La livraison : 3 fr.
**Les deux Revues** réunies : un an, Paris 45 fr.; départ. et étranger. 50 fr.

# BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE DES SCIENCES SOCIALES

*Secrétaire de la rédaction.* DICK MAY, Secrét. gén. de l'Éc. des Hautes Études sociales.

Volumes in-8 carré de 300 pages environ, cart. à l'anglaise.

Chaque volume, 6 fr.

---

*Derniers volumes publiés :*

**La Belgique et le Congo**, par E. VANDERVELDE.

**Médecine et pédagogie**, par MM. le Dr ALBERT MATHIEU, le Dr GILLET, le Dr S. MÉRY, P. MALAPERT, le Dr LUCIEN BUTTE, le Dr PIERRE RÉGNIER, le Dr L. DUFESTEL, le Dr LOUIS GUINON, le Dr NOBÉCOURT. Préface de M. le Dr E. MOSNY, membre du Conseil supérieur d'hygiène.

**La lutte contre le crime**, par J.-L. DE LANESSAN.

---

**L'individualisation de la peine**, par R. SALEILLES, prof. à la Faculté de droit de l'Univ. de Paris, et G. MORIN, doc. 2e édition.

**L'idéalisme social**, par EUGÈNE FOURNIÈRE, 2e édit.

**Ouvriers du temps passé** (XVe et XVIe siècles), par H. HAUSER, professeur à l'Université de Dijon, 3e édition.

**Les transformations du pouvoir**, par G. TARDE, 2e édit.

**Morale sociale**, par MM. G. BELOT, MARCEL BERNÈS, BRUNSCHVICG, F. BUISSON, DARLU, DAURIAC, DELBET, CH. GIDE, M. KOVALEVSKY, MALAPERT, le R. P. MAUMUS, DE ROBERTY, G. SOREL, le PASTEUR WAGNER. Préface de M. ÉMILE BOUTROUX, de l'Institut. 2e édit.

**Les enquêtes**, *pratique et théorie*, par P. DU MAROUSSEM.

**Questions de morale**, par MM. BELOT, BERNÈS, F. BUISSON, A. CROISET, DARLU, DELBOS, FOURNIÈRE, MALAPERT, MOCH, D. PARODI, G. SOREL. 2e édit.

**Le développement du catholicisme social**, depuis l'encyclique *Rerum Novarum*, par MAX TURMANN. 2e édit.

**Le socialisme sans doctrines**, par A. MÉTIN. 2e édit.

**L'éducation morale dans l'Université**, par MM. LÉVY-BRUHL, DARLIN, M. BERNÈS, KORTZ, ROCAFORT, BIOCHE, Ph. GIDEL, MALAPERT, BELOT.

**La méthode historique appliquée aux sciences sociales**, par CH. SEIGNOBOS, professeur à l'Univ. de Paris. 2e édit.

**Assistance sociale.** *Pauvres et mendiants*, par PAUL STRAUSS.

**L'hygiène sociale**, par E. DUCLAUX, de l'Institut,

**Le contrat de travail.** *Le rôle des syndicats professionnels*, par P. BUREAU, professeur à la Faculté libre de droit de Paris.

**Essai d'une philosophie de la solidarité**, par MM. DARLU, RAUH, F. BUISSON, GIDE, X. LÉON, LA FONTAINE, E. BOUTROUX.

**L'éducation de la démocratie**, par MM. E. LAVISSE, A. CROISET, SEIGNOBOS, MALAPERT, LANSON, HADAMARD. 2e édit.

**L'exode rural et le retour aux champs**, par E. VANDERVELDE. 2e édit.

**La lutte pour l'existence et l'évolution des sociétés,** par J.-L. De Lanessan, ancien ministre.

**La concurrence sociale et les devoirs sociaux,** par le même.

**La démocratie devant la science,** par C. Bouglé, chargé de cours à l'Université de Paris. 2e édit. revue.

**L'individualisme anarchiste.** *Max Stirner*, par V. Basch, chargé de cours à l'Université de Paris.

**Les applications sociales de la solidarité,** par MM. P. Budin, Ch. Gide, H. Monod, Paulet, Robin, Siegfried, Brouardel.

**La paix et l'enseignement pacifiste,** par MM. Fr. Passy, Ch. Richet, d'Estournelles de Constant, E. Bourgeois, A. Weiss, H. La Fontaine, G. Lyon.

**Études sur la philosophie morale au XIXe siècle,** par MM. Belot, A. Darlu, M. Bernès, A. Landry, Ch. Gide, E. Roberty, R. Allier, H. Lichtenberger, L. Brunschvicg.

**Enseignement et démocratie,** par MM. A. Croiset, Devinat, Boitel, Millerand, Appell, Seignobos, Lanson, Ch.-V. Langlois.

**Religions et sociétés,** par MM. Th. Reinach, A. Puech, R. Allier, A. Leroy-Beaulieu, le Bon Carra de Vaux, H. Dreyfus.

**Essais socialistes,** *La religion, L'alcoolisme, L'art,* par E. Vandervelde, professeur à l'Université nouvelle de Bruxelles.

**Le surpeuplement et les habitations à bon marché,** par H. Turot et H. Bellamy.

**L'individu, l'association et l'État,** par E. Fournière, prof. au Conservatoire des Arts et Métiers.

**Les trusts et les syndicats de producteurs,** par J. Chastin. (*Récompensé par l'Institut*).

**Le droit de grève,** par MM. Ch. Gide, H. Berthélemy, P. Bureau, A. Keufer, C. Perreau, Ch. Picquenard, A.-E. Sayous, F. Fagnot, E. Vandervelde.

**Morales et religions,** par MM. G. Belot, L. Dorison, Ad. Lods, A. Croiset, W. Monod, E. de Faye, A. Puech, le baron Carra de Vaux, E. Ehrardt, H. Allier, F. Challaye.

**La nation armée,** par MM. le général Bazaine-Hayter, C. Bouglé, E. Bourgeois, Cne Bourguet, E. Boutroux, A. Croiset, G. Demeny, G. Lanson, L. Pineau, Cne Potez, F. Rauh.

**La criminalité dans l'adolescence,** par G.-L. Duprat. (*Couronné par l'Institut*).

---

# LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean Chantavoine

**Collection honorée d'une souscription du Ministère des Beaux-Arts**

*Chaque volume in-8 de 250 pages environ*, 3 fr. 50

*Liste par ordre de publication :*

**Palestrina,** par Michel Brenet. 3e édition.

**César Franck,** par Vincent d'Indy. 5e édit.

**J.-S. Bach**, par ANDRÉ PIRRO. 3e édit.
**Beethoven**, par JEAN CHANTAVOINE. 3e édit.
**Mendelssohn**, par CAMILLE BELLAIGUE, 3e édition.
**Smetana**, par WILLIAM RITTER.
**Rameau**, par LOUIS LALOY. 2e éd.
**Moussorgsky**, par M. D. CALVOCORESSI. 2e édition.
**Haydn**, par MICHEL BRENET. 2e édit.
**Trouvères et Troubadours**, par PIERRE AUBRY. 2e édit.
**Wagner**, par HENRI LICHTENBERGER. 3e édit.
**Gluck**, par JULIEN TIERSOT. 2e éd.
**Liszt**, par JEAN CHANTAVOINE. 2e édit.
**Gounod**, par CAMILLE BELLAIGUE. 2e éd.
**Haendel**, par ROMAIN ROLLAND. 2e édit.
**Lully**, par LIONEL DE LA LAURENCIE.
**L'Art Grégorien**, par AMÉDÉE GASTOUÉ.

---

## BIBLIOTHÈQUE
# D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

Volumes in-16 et in-8

DERNIERS VOLUMES PUBLIÉS :

LES GRANDS TRAITÉS POLITIQUES. *Recueil des principaux textes diplomatiques depuis 1815 jusqu'à nos jours*, par *P. Albin*. Préface de *Maurice Herbette*. 1 vol. in-8 . . . . . . . . . . . . . . . . . 10 fr.

ÉTUDES ET LEÇONS SUR LA RÉVOLUTION FRANÇAISE, par *A. Aulard*. *6e série*. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

NOTRE EMPIRE COLONIAL, par *H. Busson*, *J. Fèvre et H. Hauser*. 1 vol. in-8 avec gravures et cartes. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5 fr.

NAPOLÉON ET LA CATALOGNE. *La Captivité de Barcelone* (*Février 1808-Janvier 1810*). 1 vol. in-8 avec une carte hors texte. (Prix Pezrat 1910) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10 fr.

LA POLITIQUE EXTÉRIEURE DU PREMIER CONSUL (1800-1803). (*Napoléon et l'Europe*), par *E. Driault*. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . 7 fr.

HISTOIRE POLITIQUE ET SOCIALE (1815-1911). (*Evolution du monde moderne*), par *E. Driault et Monod*. 1 vol. in-16 avec gravures et cartes. 2e édit. 5 fr.

LES OFFICIERS DE L'ARMÉE ROYALE ET LA RÉVOLUTION, par le Lieut.-Colonel *Hartmann*. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*). . . . 10 fr.

LA QUESTION SOCIALE ET LE SOCIALISME EN HONGRIE, par *G.-Louis Jaray*. 1 vol. in-8 avec 5 cartes hors texte . . . . . . . . . . . . . . 7 fr.

THOURET (1746-1794). *La vie et l'œuvre d'un constituant*, par *E. Lebègue*. 1 vol. in-8 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr.

L'EUROPE ET LA POLITIQUE BRITANNIQUE (1882-1909), par *E. Lémonon*. Préface de M. *Paul Deschanel*. 1 vol. in-8 . . . . . . . . . . . 10 fr.

LE SYNDICALISME CONTRE L'ETAT, par *Paul Louis*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

LA QUESTION SOCIALE EN ESPAGNE, par *Angel Marvaud*. 1 vol. in-8. 7 fr.

LA POLITIQUE DE PIE X, par *Maurice Pernot*. 1 vol. in-16 . . . 3 fr. 50

ESSAI POLITIQUE SUR ALEXIS DE TOCQUEVILLE, par *R. Pierre Marcel*. 1 vol. in-8 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr.

LES QUESTIONS ACTUELLES DE POLITIQUE ÉTRANGÈRE EN ASIE, par MM. le *Baron de Courcel*, *P. Deschanel*, *P. Doumer*, *E. Etienne*, *le Général Lebon*, *Victor Bérard*, *R. de Caix*, *M. Revon*, *Jean Rodes*, le *Dr Rouire*. 1 vol. in-16 avec 4 cartes hors texte . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

LA CHINE NOUVELLE, par *Jean Rodes*. 1 vol. in-16 . . . . . . . . 3 fr. 50

LA VIE POLITIQUE DANS LES DEUX-MONDES, publiée sous la direction de M. *A. Viallate*, avec la collaboration de professeurs et d'anciens élèves de l'Ecole des Sciences Politiques. 3e année, 1908-1909. 1 fort. vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10 fr.

HISTOIRE DU CATHOLICISME LIBÉRAL EN FRANCE (1828-1908), par *G. Weill*. 1 vol. in-16 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

*Précédemment parus :*

## EUROPE

Histoire de l'Europe pendant la Révolution française, par *H. de Sybel*. Traduit de l'allemand par Mlle Dosquet. 6 vol. in-8. Chacun. 7 fr.
Hist. diplomatique de l'Europe (1815-1878), par *Debidour*, 2 v. in-8. 18 fr.
La question d'Orient, depuis ses origines jusqu'à nos jours, par *E. Driault*; préface de *G. Monod*. 1 vol. in-8. 3e édit. . . . . 7 fr.
La papauté, par *I. de Dœllenger*. Trad. de l'allemand. 1 vol. in-8. 7 fr.
Questions diplomatiques de 1904, par *A. Tardieu*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
La conférence d'Algésiras. *Histoire diplomatique de la crise marocaine (janvier-avril 1906)*, par *le même*. 3e édit. Revue et augmentée d'un appendice sur *Le Maroc après la conférence* (1906-1909). In-8. 10 fr.

## FRANCE ET COLONIES

La révolution française, par *H. Carnot*. 1 vol. in-16. Nouv. éd. 3 fr. 50
La théophilanthropie et le culte décadaire (1796-1801), par *A. Mathiez*. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 12 fr.
Contributions a l'histoire religieuse de la révolution française, par *le même*. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Mémoires d'un ministre du trésor public (1789-1815), par le comte *Mollien*. Publié par *M. Gomel*. 3 vol. in-8. . . . . . . . . . 15 fr.
Condorcet et la révolution française, par *L. Cahen*. 1 vol. in-8. 10 fr.
Cambon et la révolution française, par *F. Bornarel*. 1 vol. in-8. 7 fr.
Le culte de la raison et le culte de l'être suprême (1793-1794). Étude historique, par *A. Aulard*. 2e éd. 1 vol. in-16. . . . . . . . 3 fr. 50
Études et leçons sur la révolution française, par *A. Aulard*. 5 vol. in-16. Chacun . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Variétés révolutionnaires, par *M. Pellet*. 3 vol. in-16. Chacun. 3 fr. 50
Hommes et choses de la Révolution, par *Eug. Spuller*. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Les campagnes des armées françaises (1792-1815), par *C. Vallaux*. 1 vol. in-16, avec 17 cartes. . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
La politique orientale de Napoléon (1806-1808), par *E. Driault*. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr.
Napoléon et la Pologne (1806-1807), par *Handelsman*. 1 vol. in-8. 5 fr.
De Waterloo a Sainte-Hélène (20 juin-16 oct. 1815), par *J. Silvestre*, 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Le Conventionnel Goujon, par *L. Thénard et R. Guyot*. 1 vol. in-8. 5 fr.
Histoire de dix ans (1830-1840), par *Louis Blanc*. 5 vol. in-8. Chacun. 5 fr.
Associations et sociétés secrètes sous la deuxième république (1848-1851), par *J. Tchernoff*. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . 7 fr.
Histoire du second empire, par *Taxile Delord*. 6 vol. in-8. Chac. 7 fr.
Histoire du parti républicain (1814-1870), par *G. Weill*. 1 v. in-8. 10 fr.
Histoire du mouvement social (1852-1910), par *le même*. 1 v. in-8. 3e éd. refondue . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10 fr.
Histoire de la troisième république, par *E. Zevort* : I. *Présidence de M. Thiers*. 1 vol. in-8. 3e édit. 7 fr. — II. *Présidence du Maréchal*. 1 vol. in-8. 2e édit. 7 fr. — III. *Présidence de Jules Grévy*. 1 vol. in-8. 2e édition. 7 fr. — IV. *Présidence de Sadi-Carnot*. 1 vol. in-8. . . . 7 fr.
Histoire des rapports de l'Eglise et de l'Etat en France (1789-1870), par *A. Debidour*. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*). . . . 12 fr.
L'Etat et les Eglises en France, Des origines à la loi de séparation. par *J.-L. de Lanessan*. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
La société française sous la troisième république, par *Marius-Ary Leblond*. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5 fr.
La liberté de conscience en France (1595-1905), par *G. Bonet-Maury*. 1 vol. in-8, 2e édit. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5 fr.
Les civilisations tunisiennes, par *P. Lapie*. 1 vol. in-16. . 3 fr. 50
Les colonies françaises, par *P. Gaffarel*. 1 vol. in-8. 6e éd. . . 5 fr.
L'œuvre de la France au Tonkin, par *A. Gaisman*. 1 v. in-16. 3 fr. 50
La France hors de France. *Notre émigration, sa nécessité, ses conditions*, par *J.-B. Piolet*. 1 vol. in-8 . . . . . . . . . . . . . 10 fr
L'Indo-Chine française (*Cochinchine, le Cambodge, l'Annam et le Tonkin*), par *J.-L. de Lanessan*. 1 vol. in-8, avec 5 cartes en couleurs. 15 fr.

L'Algérie, par *M. Wahl.* 1 vol. in-8, 5e éd., revue par *A. Bernard.* 5 fr.
Au Congo français. *La question internationale du Congo*, par *F. Challaye.* 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5 fr.
La France moderne et le problème colonial (1815-1830), par *Ch. Schefer.* 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr.
L'Eglise catholique et l'Etat en France sous la troisième république (1870-1906), par *A. Debidour.* Tome I. 1870-1889. 1 vol. in-8. 7 fr.
Tome II, 1889-1906. 1 vol. in-8 . . . . . . . . . . . . . . . . 10 fr.
L'Eveil d'un monde. *L'œuvre de la France en Afrique occidentale*, par *L. Hubert.* 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Régions et Pays de France, par *Fèvre et Hauser.* 1 vol. in-8 ill. 7 fr.

## ALLEMAGNE

Le grand-duché de Berg (1806-1813), par *Ch. Schmidt.* 1 vol. in-8. 10 fr.
Histoire de la Prusse, de la mort de Frédéric II à la bataille de Sadowa, par *E. Véron.* 1 vol. in-18. 6e éd. . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Les origines du socialisme d'état en Allemagne, par *Ch. Andler.* 2e édit. In-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr.
L'Allemagne nouvelle et ses historiens (*Niebuhr, Ranke, Mommsen, Sybel, Treitschke*), par *A. Guilland.* 1 vol. in-8 . . . . . . . 5 fr.
La démocratie socialiste allemande, par *E. Milhaud.* 1 vol. in-8. 10 fr.
La Prusse et la Révolution de 1848, par *P. Matter.* 1 v. in-16. 3 fr. 50
Bismarck et son temps, par *le même.* 3 vol. in-8, chacun. 10 fr. — I. *La préparation* (1815-1862). — II. *L'action* (1863-1870). — III. *Le triomphe et le déclin* (1870-1896). (*Ouvrage couronné par l'Institut*).

## ANGLETERRE

Histoire contemporaine de l'Angleterre, depuis la mort de la reine Anne jusqu'à nos jours, par *H. Reynald.* 1 vol. in-16. 2e éd. 3 fr. 50
Le socialisme en Angleterre, par *Albert Métin.* 1 vol. in-16. 3 fr. 50
A travers l'Angleterre contemporaine, par *J. Mantoux.* 1 vol. in-16. Préface de G. Monod, de l'Institut. 1 vol. in-16. . . . . . . 3 fr. 50

## AUTRICHE-HONGRIE

Les Tchèques et la Bohême contemporaine, par *Bourlier*, in-16. 3 fr. 50
Les races et les nationalités en Autriche-Hongrie, par *B. Auerbach*, 1 vol. in-8. 2e édit. (*Sous presse*) . . . . . . . . . . . . . 5 fr.
Le pays magyar, par *R. Recouly.* 1 vol. in-16. . . . . . . . 3 fr. 50
La Hongrie rurale, sociale et politique, par le *Comte J. de Mailath.*

## ESPAGNE

Histoire de l'Espagne, depuis la mort de Charles III jusqu'à nos jours, par *H. Reynald.* 1 vol. in-16 . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

## GRÈCE et TURQUIE

La Turquie et l'hellénisme contemporain, par *V. Bérard.* 1 vol. in-16. 6e éd. (*Ouvrage couronné par l'Académie française*) . . . . 3 fr. 50
Bonaparte et les iles Ioniennes (1797-1816), par *E. Rodocanachi.* 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5 fr.

## ITALIE

Histoire de l'unité italienne (1814-1871), *Bolton King.* 2 v. in-8. 15 fr.
Bonaparte et les républiques italiennes (1796-1799), par *P. Gaffarel.* 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5 fr.
Napoléon en Italie (1800-1812), par *J.-E. Driault.* 1 vol. in-8. 10 fr.

## SUISSE

Histoire du peuple suisse, par *Daendliker.* Introd. de *Jules Favre.* In-8. 5 fr.

## ROUMANIE

Histoire de la Roumanie contemp. (1822-1900), par *Damé.* In-8. 7 fr.

## AMÉRIQUE

Histoire de l'Amérique du Sud, par *Alf. Deberle.* In-16. 3e éd. 3 fr. 50
L'Industrie américaine, par *A. Viallate*, professeur à l'Ecole des Sciences politiques. 1 vol. in-8 . . . . . . . . . . . . . . . . 10 fr.

## CHINE-JAPON

Histoire des relations de la Chine avec les puissances occidentales (1861-1902), par *H. Cordier*, de l'Instit. 3 vol. in-8, avec cartes. 30 fr.

L'expédition de Chine de 1857-58, par *le même*. 1 vol. in-8. . . 7 fr.
L'expédition de Chine de 1860, par *le même*. 1 vol. in-8 . . . . 7 fr.
En Chine. *Mœurs et institutions*. par *M. Courant*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
Le drame chinois, par *Marcel Monnier*. 1 vol. in-16. . . . 2 fr. 50
Le protestantisme au Japon (1859-1907), par *R. Allier*. In-16. 3 fr. 50
La question d'Extrême-Orient, par *E. Driault*. 1 vol. in-8. . . 7 fr.

## ÉGYPTE

La transformation de l'Égypte, par *Alb. Métin*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

## INDE

L'Inde contemp. et le mouvement national, par *E. Piriou*. In-16. 3 fr. 50

## QUESTIONS POLITIQUES ET SOCIALES

Le vandalisme révolutionnaire, par *E. Despois*. 1 vol. in-16. 4e éd. 3 fr. 50
Figures du temps passé, par *M. Dumoulin*. 1 vol. in-16. . . 3 fr. 50
Problèmes politiques et sociaux, par *E. Driault*. 2e éd. 1 vol. in-8. 7 fr.
Vue générale de l'histoire de la civilisation. par *le même*. 2 vol. in-16, illustrés. (*Récompensé par l'Institut*). . . . . . . . . . 7 fr.
Le monde actuel. par *le même*. *Tableau politique et économique*. 1 v. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr.
Souveraineté du peuple et gouvernement, par *E. d'Eichthal*, de l'Institut. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Sophismes socialistes et faits économiques, par *Yves Guyot*. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Les missions et leur protectorat, par *J.-L. de Lanessan*. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Le socialisme utopique, par *A. Lichtenberger*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
Le socialisme et la révolution française, par *le même*. 1 v. in-8. 5 fr.
L'ouvrier devant l'état, par *Paul Louis*. 1 vol. in-8. . . . . . 7 fr.
Histoire du mouvement syndical en France (1789-1906), par *le même*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
La dissolution des assemblées parlementaires, par *Paul Matter*. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5 fr.
La France et l'Italie devant l'histoire, par *J. Reinach*. 1 vol. in-8. 5 fr.
Le socialisme a l'étranger. *Angleterre, Allemagne, Autriche, Italie, Espagne, Russie, Japon. Etats-Unis*, par MM. *J. Bardoux, G. Gidel, Kinzo. Goraï, G. Isambert, G. Louis-Jaray. A. Marvaud, Da Motta de San Miguel, P. Quentin-Bauchart, M. Revon, A. Tardieu*. 1 vol. in-16.. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
Figures disparues, par *E. Spuller*. 3 vol. in-16, chacun . . . 3 fr. 50
L'éducation de la démocratie, par *le même*. 1 vol. in-16. . . 3 fr. 50
L'évolution politique et sociale de l'église, par *le même*. 1 v. in-16. 3 fr. 50
La France et ses alliances. *La lutte pour l'équilibre*, par *A. Tardieu*. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
La Vie politique dans les Deux Mondes, 1re année (1906-1907), par *A. Viallate*. 1 fort volume in-8. . . . . . . . . . . . . . 10 fr.
*Deuxième année* (*1907-1908*). 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . 10 fr.
L'école saint-simonienne, par *G. Weill*. 1 vol. in-16. . . 3 fr. 50

# MINISTRES ET HOMMES D'ÉTAT

*Chaque volume in-16*, 2 fr. 50

**Bismarck**, par H. Welschinger.
**Prim**, par H. Léonardon.
**Disraeli**, par M. Courcelle.
**Ôkoubo**, ministre japonais, par M. Courant.
**Chamberlain**, par A. Viallate.

***

# BIBLIOTHÈQUE UTILE

Élégants volumes in-32 de 192 pages chacun.
*Chaque volume broché, 60 cent.*

DERNIERS VOLUMES PARUS :

Collas et Driault. **Histoire de l'Empire ottoman** *jusqu'à la Révolution de 1909.*
Eisenmenger (G.) **Les Tremblements de Terre** avec gravures.
Faque. **L'Indo-Chine française**. *Cochinchine, Cambodge, Annam, Tonkin.* 2e edition, mise à jour jusqu'en 1910.
Yves Guyot. **Les Préjugés économiques**.

---

**Acloque (A.)**. Les insectes nuisibles, ravages, moyens de destruction (avec fig.).
**Amigues (E.)**. A travers le ciel.
**Bastide**. Les guerres de la Réforme. 5e édit.
**Beauregard (H.)**. Zoologie générale (avec fig.).
**Bellet. (D.)**. Les grands ports maritimes de commerce (avec fig.).
**Bère**. Histoire de l'armée française.
**Berget (Adrien.)** La viticulture nouvelle. (*Manuel du vigneron.*) 3e éd.
— La pratique des vins. 2e éd. (*Guide du récoltant*).
— Les vins de France. (*Manuel du consommateur.*)
**Blerzy**. Torrents, fleuves et canaux de la France. 3e édit.
— Les colonies anglaises. 2e édit.
**Boillot**. Les entretiens de Fontenelle sur la pluralité des mondes.
**Bondois. (P)**. L'Europe contemporaine (1789-1879). 2e édit.
**Bouant**. Les principaux faits de la chimie (avec fig.).
— Hist. de l'eau (avec fig.).
**Brothier**. Histoire de la terre. 9e éd.
**Buchez**. Histoire de la formation de la nationalité française.
I. *Les Mérovingiens.* 6e éd. 1 v.
II. *Les Carlovingiens.* 2e éd. 1 v.
**Carnot**. Révolution française. 8e éd.
I. *Période de création,* 1789-1792.
II. *Période de défense,* 1792-1804.
**Catalan**. Notions d'astronomie 6e édit. (avec fig.).
**Collas et Driault**. Histoire de l'empire ottoman jusqu'à la révolution de 1909. 4e édit.
**Collier**. Premiers principes des beaux-arts (avec fig.).
**Combes (L.)**. La Grèce ancienne. 4e édit.
**Coste (A.)**. La richesse et le bonheur.
— Alcoolisme ou épargne. 6e édit.
**Coupin (H.)**. La vie dans les mers (avec fig.).
**Creighton**. Histoire romaine.
**Cruveilhier**. Hygiène générale. 9e éd.
**Dallet**. La navigation aérienne (avec fig.).
**Debidour (A.)** Histoire des rapports de l'Eglise et de l'Etat en France (1789-1871). Abrégé par Dubois et Sarthou.
**Despois (Eug.)**. Révolution d'Angleterre. (1603-1688). 4e édit.
**Doneaud (Alfred)**. Histoire de la marine française. 4e édit.
— Histoire contemporaine de la Prusse. 2e édit.
**Dufour**. Petit dictionnaire des falsifications. 4e édit.
**Eisenmenger (G.)**. Les tremblements de terre.
**Enfantin**. La vie éternelle, passée, presente, future. 6e éd.
**Faque (L.)**. L'Indo-Chine française. 2e éd. mise à jour jusqu'en 1910.
**Ferrière**. Le darwinisme. 9e éd.
**Gaffarel (Paul)**. Les frontières françaises et leur défense. 2e édit.
**Gastineau (B.)**. Les génies de la science et de l'industrie. 3e éd.
**Geikie**. La géologie (avec fig.). 5e éd.
**Genevoix (F.)**. Les procédés industriels.
— Les Matières premières.
**Gérardin**. Botanique générale (avec fig.).
**Girard de Rialle**. Les peuples de l'Asie et de l'Europe.
**Gossin (H.)**. La machine à vapeur. Histoire — emploi. (avec fig.)
**Grove**. Continents et océans, avec fig. 3e éd.

**Guyot** (**Yves**). Les préjugés économiques.
**Henneguy**. Histoire de l'Italie depuis 1815 jusqu'à nos jours.
**Huxley**. Premières notions sur les sciences. 5e édit.
**Jevons** (**Stanley**). L'économie politique. 10e édit.
**Jouan**. Les îles du Pacifique.
— La chasse et la pêche des animaux marins.
**Jourdan** (**J.**). La justice criminelle en France. 2e édit.
**Jourdy**. Le patriotisme à l'école. 3e édit.
**Larbalétrier** (**A.**). L'agriculture française (avec fig.).
— Les plantes d'appartement, de fenêtres et de balcons (avec fig.).
**Larivière** (**Ch. de**). Les origines de la guerre de 1870.
**Larrivé**. L'assistance publique en France.
**Laumonier** (**Dr J.**). L'hygiène de la cuisine.
**Leneveux**. Le budget du foyer. Économie domestique. 3e édit.
— Le travail manuel en France. 2e édit.
**Lévy** (**Albert**). Histoire de l'air (avec fig.). 3e édit.
**Lock** (**F.**). Jeanne d'Arc (1429-1431). 3e édit.
— Histoire de la Restauration 5e édit.
**Mahaffy**. L'antiquité grecque (avec fig.).
**Maigne**. Les mines de la France et de ses colonies.
**Mayer** (**G.**). Les chemins de fer (avec fig.).
**Merklen** (**P.**). La Tuberculose ; son traitement hygiénique.
**Meunier** (**G.**). Histoire de la littérature française. 4e éd.
— Histoire de l'art ancien, moderne et contemporain (avec fig.).
**Mongredien**. Histoire du libre-échange en Angleterre.
**Monin**. Les maladies épidémiques. Hygiène et prévention (avec fig.).
**Morin**. Résumé populaire du code civil, 6e édit., avec un appendice sur *la loi des accidents du travail* et la *loi des associations*.
**Noël** (**Eugène**). Voltaire et Rousseau. 5e édit.
**Ott** (**A.**). L'Asie occidentale et l'Egypte. 2e édit.
**Paulhan** (**F.**). La physiologie de l'esprit. 5e édit. (avec fig.)
**Paul Louis**. Les lois ouvrières dans les deux mondes.
**Petit**. Economie rurale et agricole.
**Pichat** (**L.**). L'art et les artistes en France. (*Architectes, peintres et sculpteurs*). 5e édit.
**Quesnel**. Histoire de la conquête de l'Algérie.
**Raymond** (**E.**). L'Espagne et le Portugal. 3e édit.
**Regnard**. Histoire contemporaine de l'Angleterre depuis 1815 jusqu'à nos jours.
**Renard** (**G.**). L'homme est-il libre? 6e édit.
**Robinet**. La philosophie positive. A. Comte et P Laffitte. 6e éd.
**Rolland** (**Ch.**). Histoire de la maison d'Autriche. 3e édit.
**Sérieux et Mathieu**. L'Alcool et l'alcoolisme. 4e édit.
**Spencer** (**Herbert**). De l'éducation. 13e édit.
**Turck**. Médecine populaire. 7e édit.
**Vaillant**. Petite chimie de l'agriculteur.
**Zaborowski**. L'origine du langage. 7e édit.
— Les migrations des animaux. 4e édit.
— Les grands singes. 3e édit.
— Les mondes disparus (avec fig.) 4e édit.
— L'homme préhistorique. 7e édit. (avec fig.)
**Zevort** (**Edg.**). Histoire de Louis-Philippe. 4e édit.
**Zurcher** (**F.**). Les phénomènes de l'atmosphère. 7e édit.
**Zurcher et Margollé**. Télescope et microscope. 3e édit.
— Les phénomènes célestes. 2e éd.

# BIBLIOTHÈQUE
# DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

VOLUMES IN-16.

Brochés, 2 fr. 50.

*Derniers volumes publiés :*

**Lord Avebury (Sir John Lubbock).**
Paix et bonheur.

**G. Compayré.**
L'adolescence. 2e edit.

**J. Delvolve.**
Rationalisme et tradition.

**Ch. Dunan.**
Les deux idéalismes.

**G. Dromard.**
Les mensonges de la vie intérieure.

**A. Joussain.**
Le fondement psychologique de la morale.

**N. Kostyleff.**
La crise de la psychologie expérimentale.

**P. Mendousse.**
Du dressage à l'éducation.

**D. Parodi.**
Le problème moral et la pensée contemporaine.

**Fr. Paulhan.**
La logique de la Contradition.

**Péladan.**
La philosophie de Léonard de Vinci.

**Dr J. Philippe et Dr G. Paul Boncour.**
L'éducation des anormaux.

**Fr. Queyrat.**
La curiosité.

**Th. Ribot.**
Problèmes de psychologie affective.

**Seillière.**
Introduction à la philosophie de l'impérialisme.

---

**Alaux.**
Philosophie de Victor Cousin.

**R. Allier.**
Philosophie d'Ernest Renan. 3e éd.

**L. Arréat.**
La morale dans le drame. 3e édit.
Mémoire et imagination. 2e édit.
Les croyances de demain.
Dix ans de philosophie (1890-1900).
Le sentiment religieux en France.
Art et psychologie individuelle.

**G. Aslan.**
Expérience et Invention en morale.

**G. Ballet.**
Langage intérieur et aphasie. 2e éd.

**A. Bayet.**
La morale scientifique. 2e édit.

**Beaussire.**
Antécédents de l'hégélianisme.

**Bergson.**
Le rire. 6e édit.

**Binet.**
Psychologie du raisonnement. 4e éd.

**Hervé Blondel.**
Les approximations de la vérité.

**C. Bos.**
Psychologie de la croyance. 2e éd.
Pessimisme, féminisme, moralisme.

**M. Boucher.**
Essai sur l'hyperespace. 2e éd.

**C. Bouglé.**
Les sciences sociales en Allemagne.
Qu'est-ce que la sociologie? 2e éd.

**J. Bourdeau.**
Les maîtres de la pensée. 6e éd.
Socialistes et sociologues. 2e édit.
Pragmatisme et modernisme.

**E. Boutroux.**
Conting. des lois de la nature. 6e éd.

**Brunschvicg.**
Introd. à la vie de l'esprit. 2e éd.
L'idéalisme contemporain.

**C. Coignet.**
Protestantisme français au XIXe siècle

**G. Compayré.**
L'adolescence.

**Coste.**
Dieu et l'âme. 2e édit.

**Em. Cramaussel.**
Le premier éveil intellectuel de l'enfant. 2e édit.

**A. Cresson.**
Bases de la philos. naturaliste.
Le malaise de la pensée philos.
La morale de Kant. 2e éd.

**G. Danville.**
Psychologie de l'amour. 5e édit.

**L. Dauriac.**
La psychol. dans l'Opéra français.

**J. Delvolvé.**
L'organisation de la conscience morale.

**L. Dugas.**
Psittacisme et pensée symbolique.
La timidité. 5e édit.
Psychologie du rire. 2e édit.
L'absolu.

**L. Duguit.**
Le droit social, le droit individuel et la transformation de l'État. 2e éd.

**G. Dumas.**
Le sourire.

**Dunan.**
Théorie psychologique de l'espace.

**Duprat.**
Les causes sociales de la folie.
Le mensonge. 2e édit

**Durand** (DE GROS).
Philosophie morale et sociale.

**E. Durkheim.**
Les règles de la méthode sociol. 5e éd.

**E. d'Eichthal.**
Cor. de S. Mill et G. d'Eichthal.
Pages sociales.

**Encausse** (PAPUS).
Occultisme et spiritualisme. 2e éd.

**A. Espinas.**
La philos. expériment. en Italie.

**E. Faivre.**
De la variabilité des espèces.

**Ch. Féré.**
Sensation et mouvement. 2e édit.
Dégénérescence et criminalité. 4e éd.

**E. Ferri.**
Les criminels dans l'art.

**Fierens-Gevaert.**
Essai sur l'art contemporain. 2e éd.
La tristesse contemporaine. 5e éd.
Psychol. d'une ville. Bruges. 3e éd.
Nouveaux essais sur l'art contemp.

**Maurice de Fleury.**
L'âme du criminel. 2e éd.

**Fonsegrive.**
La causalité efficiente.

**A. Fouillée.**
Propriété sociale et démocratie. 4e édit.

**E. Fournière.**
Essai sur l'individualisme. 2e édit.

**Gauckler.**
Le beau et son histoire.

**G. Geley.**
L'être subconscient. 2e édit.

**J. Girod.**
Démocratie, patrie et humanité.

**E. Goblot.**
Justice et liberté. 2e édit.

**A. Godfernaux.**
Le sentiment et la pensée. 2e édit.

**J. Grasset.**
Les limites de la biologie. 6e édit.

**G. de Greef.**
Les lois sociologiques. 4e édit.

**Guyau.**
La genèse de l'idée de temps. 2e éd.

**E. de Hartmann.**
La religion de l'avenir. 7e édition.
Le Darwinisme. 9e édition.

**R. C. Herckenrath.**
Probl. d'esthétique et de morale.

**Marie Jaëll.**
L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.

**W. James.**
La théorie de l'émotion. 3e édit.

**Paul Janet.**
La philosophie de Lamennais.

**Jankelevitch.**
Nature et société.

**A. Joussain.**
Le fondement psychologique de la morale.

**J. Lachelier.**
Du fondement de l'induction. 5e éd.
Études sur le syllogisme.

**C. Laisant.**
L'Éducation fondée sur la science. 3e éd.

**Mme Lampérière.**
Le rôle social de la femme.

**A. Landry.**
La responsabilité pénale.

**Lange.**
Les émotions. 2e édit.

**Lapie.**
La justice par l'État.

**Laugel.**
L'optique et les arts.

**Gustave Le Bon.**
Lois psychol. de l'évol. des peuples. 10e éd.
Psychologie des foules. 16e éd.

**F. Le Dantec.**
Le déterminisme biologique. 3e éd.
L'individualité et l'erreur individualiste. 3e édit.
Lamarckiens et darwiniens. 3e éd.

**G. Lefèvre.**
Obligation morale et idéalisme.

**Liard.**
Les logiciens anglais contem. 5e éd.
Définitions géométriques. 3e édit.

**H. Lichtenberger.**
La philosophie de Nietzsche. 12e éd.
Aphorismes de Nietzsche. 5e éd.

**O. Lodge.**
La vie et la matière. 2e édit.

**John Lubbock.**
Le bonheur de vivre. 2 vol. 11e éd.
L'emploi de la vie. 7e édit.

**G. Lyon.**
La philosophie de Hobbes.

**E. Marguery.**
L'œuvre d'art et l'évolution. 2e édit.

**Mauxion.**
L'éducation par l'instruction. 2e éd.
Nature et éléments de la moralité.

**G. Milhaud.**
Les conditions et les limites de la certitude logique. 2e édit.
Le rationnel.

**Mosso.**
La peur. 4e éd.
La fatigue intellect. et phys. 6e éd.

**E. Murisier.**
Les mal. du sent. religieux. 3e éd.

**A. Naville.**
Nouvelle classif. des sciences. 2e éd.

**Max Nordau.**
Paradoxes psychologiques. 6e éd.
Paradoxes sociologiques. 6e édit.
Psycho-physiologie du génie. 4e éd.

**Novicow.**
L'avenir de la race blanche. 2e édit.

**Ossip-Lourié.**
Pensées de Tolstoï. 3e édit.
Philosophie de Tolstoï. 2e édit.
La philos. soc. dans le théât. d'Ibsen. 2e édit.
Nouvelles pensées de Tolstoï.
Le bonheur et l'intelligence.
Croyance religieuse et croyance intellectuelle.

**G. Palante.**
Précis de sociologie. 4e édit.
La sensibilité individualiste.

**W.-R. Paterson** (Swift).
L'éternel conflit.

**Paulhan.**
Les phénomènes affectifs. 2e édit.
Psychologie de l'invention. 2e édit.
Analystes et esprits synthétiques.
La fonction de la mémoire.
La morale de l'ironie.

**J. Philippe.**
L'image mentale.

**J. Philippe et G. Paul-Boncour.**
Les anomalies mentales chez les écoliers. 2e édit.

**F. Pillon.**
La philosophie de Charles Secrétan.

**Pioger.**
Le monde physique.

**L. Proal.**
L'éducation et le suicide des enfants.

**Queyrat.**
L'imagination chez l'enfant. 4e édit.
L'abstraction. 2e édit.
Les caractères et l'éducation morale. 4 éd.
La logique chez l'enfant. 3e éd.
Les jeux des enfants. 2e édit.

**G. Rageot.**
Les savants et la philosophie.

**P. Regnaud.**
Précis de logique évolutionniste.
Comment naissent les mythes.

**G. Renard.**
Le régime socialiste. 6e édit.

**A. Réville.**
Divinité de Jésus-Christ. 4e éd.

**A. Rey.**
L'énergétique et le mécanisme.

**Th. Ribot.**
La philos. de Schopenhauer. 12e éd.
Les maladies de la mémoire. 21e éd.
Les maladies de la volonté. 26e éd.
Les mal. de la personnalité. 14e édit.
La psychologie de l'attention. 11e éd.

**G. Richard.**
Socialisme et science sociale. 3e éd.

**Ch. Richet.**
Psychologie générale. 8e éd.

**De Roberty.**
L'agnosticisme. 2e edit.
La recherche de l'Unité.
Psychisme social.
Fondements de l'éthique.
Constitution de l'éthique.
Frédéric Nietzsche.

**E. Roerich.**
L'attention spontanée et volontaire.

**J. Rogues de Fursac.**
Mouvement mystique contemp.

**Roisel.**
De la substance.
L'idée spiritualiste. 2e édit.

**Roussel-Despierres.**
L'idéal esthétique.

**Rzewuski.**
L'optimisme de Schopenhauer.

**Schopenhauer.**
Le libre arbitre. 11e édition.
Le fondement de la morale. 11e éd.
Pensées et fragments. 24e édition.
Ecrivains et style. 2e édit.
Sur la religion. 2e édit.
Philosophie et philosophes.
Ethique, droit et politique.
Métaphysique et esthétique.

**P. Sollier.**
Les phénomènes d'autoscopie.

**P. Souriau.**
La rêverie esthétique.

**Herbert Spencer.**
Classification des sciences. 9e édit.
L'individu contre l'Etat. 8e éd.
L'association en psychologie.

**Stuart Mill.**
Correspondance avec G. d'Eichthal.
Auguste Comte et la philosophie positive. 8e édition.
L'utilitarisme. 6e édition.
La liberté. 3e édit.

**Sully Prudhomme.**
Psychologie du libre arbitre.

**Sully Prudhomme et Ch. Richet.**
Le probl. des causes finales. 4e éd.

**Tanon.**
L'évol. du droit et la consc. soc. 3e éd.

**Tarde.**
La criminalité comparée. 7e éd.
Les transformations du droit. 6e éd.
Les lois sociales. 6e édit.

**J. Taussat.**
Le monisme et l'animisme.

**Thamin.**
Éducation et positivisme. 3e éd.

**P.-F. Thomas.**
La suggestion, son rôle. 5e édit.
Morale et éducation. 2e éd.

**Wundt.**
Hypnotisme et suggestion. 4e édit.

**Zeller.**
Christ. Baur et l'école de Tubingue.

**Th. Ziegler.**
La question sociale 4e éd.

---

## VOLUMES IN-8.

**Brochés, à 3.75, 5, 7.50 et 10 fr.**

*Derniers volumes publiés :*

**R. Brugeilles.**
Le droit et la sociologie. 3 fr. 75

**L. Cellérier.**
Esquisse d'une science pédagogique. 7 fr. 50

**E. de Cyon.**
Dieu et science. 7 fr. 50

**A. Darbon.**
L'Explication mécanique et le nominalisme. 3 fr. 75

**J. Dubois.**
Le problème pédagogique. 7 fr. 50

**E. Durkheim.**
L'année sociologique, tome XI, 1906-1909. 15 fr.

**H. Ebbinghaus.**
Précis de psychologie. 5 fr.

**R. Eucken.**
Les grands courants de la pensée contemporaine. 10 fr.

**A. Fouillée.**
La démocratie politique et sociale en France. 3 fr. 75

**J.-J. Gourd.**
Philosophie de la religion. 5 fr.

**O. Hamelin.**
Le système de Descartes. 7 fr. 50

**Ch. Lalo.**
Les sentiments esthétiques. 5 fr.

**G. Lechalas.**
Étude sur l'espace et le temps. 2e édition. 5 fr.

**L. Lévy-Bruhl.**
Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. 7 fr. 50

**A. Matagrin.**
La psychologie sociale de Gabriel Tarde. 5 fr.

**P. Mendousse.**
L'âme de l'adolescent. 5 fr.

**Nordau.**
Le sens de l'histoire. 7 fr. 50

**J. Novicow.**
La critique du Darwinisme social. 7 fr. 50

**C. Piat.**
La morale du bonheur. 5 fr.

**F. Pillon.**
L'année philosophique, 20e année, 1909. 5 fr.

**Ed. Roehrich.**
Philosophie de l'éducation. 5 fr.

**Jean d'Udine.**
L'art et le geste. 5 fr.

---

**Ch. Adam.**
La philosophie en France (première moitié du XIXe siècle). 7 fr. 50

**Arréat.**
Psychologie du peintre. 5 fr.

**Dr L. Aubry.**
La contagion du meurtre. 5 fr.

**Alex. Bain.**
La logique inductive et déductive. 5e édit. 2 vol. 20 fr.

**J.-M. Baldwin.**
Le développement mental chez l'enfant et dans la race. 7 fr. 50

**J. Bardoux.**
Psychol. de l'Angleterre contemp. (*les crises belliqueuses*). 7 fr. 50
Psychologie de l'Angleterre contemporaine (*les crises politiques*). 5 fr.

**Barthélemy Saint-Hilaire.**
La philosophie dans ses rapports avec les sciences et la religion. 5 fr.

**Barzelotti.**
La philosophie de H. Taine. 7 fr. 50

**A. Bayet.**
L'idée de bien. 3 fr. 75

**Bazaillas.**
Musique et inconscience. 5 fr.
La vie personnelle. 5 fr.

**G. Belot.**
Études de morale positive. 7 fr. 50

**H. Bergson.**
Essai sur les données immédiates de la conscience. 7e édit. 3 fr. 75
Matière et mémoire. 6e édit. 5 fr.
L'évolution créatrice. 7e éd. 7 fr. 50

**R. Berthelot.**
Evolutionnisme et platonisme. 5 fr.

**A. Bertrand.**
L'enseignement intégral. 5 fr.
Les études dans la démocratie. 5 fr.

**A. Binet.**
Les révélations de l'écriture. 5 fr.

**C. Bloch.**
La philosophie de Newton. 10 fr.

**J.-H. Boex-Borel.**
(*J.-H. Rosny aîné*).
Le pluralisme. 5 fr.

**Em. Boirac.**
L'idée du phénomène. 5 fr.
La psychologie inconnue. 5 fr.

**Bouglé.**
Les idées égalitaires. 2e éd. 3 fr. 75
Essais sur le régime des castes. 5 fr.

**L. Bourdeau.**
Le problème de la mort. 4e éd. 5 fr.
Le problème de la vie. 7 fr. 50

**Bourdon.**
L'expression des émotions. 7 fr. 50

**Em. Boutroux.**
Études d'histoire de la philosophie. 2e édit. 7 fr. 50

**Braunschvig.**
Le sentiment du beau et le sentiment politique. 7 fr. 50

**L. Bray.**
Du beau. 5 fr.

**Brochard.**
De l'erreur. 2e éd. 5 fr.

**M. Brunschvicg.**
Spinoza. 2e édit. 3 fr. 75
La modalité du jugement. 5 fr.

**L. Carrau.**
Philosophie religieuse en Angleterre. 5 fr.

**Ch. Chabot.**
Nature et moralité. 5 fr.

**A. Chide.**
Le mobilisme moderne. 5 fr.

**Clay.**
L'alternative. 2e éd. 10 fr.

**Collins.**
Résumé de la phil. de H. Spencer. 4e éd. 10 fr.

**Cosentini.**
La sociologie génétique. 3 fr. 75

**A. Coste.**
Principes d'une sociol. obj. 3 fr. 75
L'expérience des peuples. 10 fr.

**C. Couturat.**
Les principes des mathématiques. 5 f.

**Crépieux-Jamin.**
L'écriture et le caractère. 5e éd. 7.50

**A. Cresson.**
Morale de la raison théorique. 5 fr.

**Dauriac.**
Essai sur l'esprit musical. 5 fr.

**H. Delacroix.**
Etudes d'histoire et de psychologie du mysticisme. 10 fr.

**Delbos.**
Philos. pratique de Kant. 12 fr. 50

**J. Delvaille.**
La vie sociale et l'éducation. 3 fr. 75

**J. Delvolve.**
Religion, critique et philosophie positive chez Bayle. 7 fr. 50

**Draghicesco.**
L'individu dans le déterminisme social. 7 fr. 50
Le problème de la conscience. 3 fr. 75

**L. Dugas.**
Le problème de l'éducat. 2e éd. 5 fr.

**G. Dumas.**
St-Simon et Auguste Comte. 5 fr

**G.-L. Duprat.**
L'instabilité mentale. 5 fr.

**Duproix.**
Kant et Fichte. 2e édit. 5 fr.

**Durand** (de Gros).
Taxinomie générale. 5 fr.
Esthétique et morale. 5 fr.
Variétés philosophiques. 2e éd. 5 fr.

**E. Durkheim.**

De la div. du trav. soc. 2e éd. 7 fr. 50
Le suicide, étude sociolog. 7 fr. 50
L'année sociologique. 10 volumes :
1re à 5e années. Chacune. 10 fr.
6e à 10e. Chacune. 12 fr. 50

**V. Egger.**

La parole intérieure. 2e éd. 5 fr.

**Dwelshauvers.**

La synthèse mentale. 5 fr.

**A. Espinas.**

La philosophie sociale au XVIIIe siècle et la Révolution. 7 fr. 50

**Enriques.**

Les problèmes de la science et la logique. 3 fr. 75

**F. Evellin.**

La raison pure et les antinomies. 5 fr.

**G. Ferrero.**

Les lois psychologiques du symbolisme. 5 fr.

**Enrico Ferri.**

La sociologie criminelle. 10 fr.

**Louis Ferri.**

La psychologie de l'association, depuis Hobbes. 7 fr. 50

**J. Finot.**

Le préjugé des races. 3e éd. 7 fr. 50
Philos. de la longévité. 12e éd. 5 fr.

**Fonsegrive.**

Le libre arbitre. 2e éd. 10 fr.

**M. Foucault.**

La psychophysique. 7 fr. 50
Le rêve. 5 fr.

**Alf. Fouillée.**

Liberté et déterminisme. 5e éd. 7 fr. 50
Critique des systèmes de morale contemporains. 5e éd. 7 fr. 50
La morale, l'art et la religion, d'après Guyau. 6e éd. 3 fr. 75
L'avenir de la métaphys. 2e éd. 5 fr.
Évolutionnisme des idées-forces. 4e éd. 7 fr. 50
La psychologie des idées-forces. 2e édit. 2 vol. 15 fr.
Tempérament et caractère. 3e éd. 7 fr. 50
Le mouvement idéaliste. 2e éd. 7 fr. 50
Le mouvement positiviste. 2e éd. 7.50
Psych. du peuple français. 3e éd. 7.50
La France au point de vue moral. 3e édit. 7 fr. 50
Esquisse psychologique des peuples européens. 4e édit. 10 fr.
Nietzsche et l'immoralisme. 2e éd. 5 f.
Le moralisme de Kant et l'amoralisme contemporain. 2e éd. 7 fr. 50
Eléments sociol. de la morale. 2e édit. 7 fr. 50
La morale des idées-forces. 7 fr. 50
Le socialisme et la sociologie réformiste. 7 fr. 50

**E. Fournière.**

Théories social. au XIXe siècle. 7 fr. 50

**G. Fulliquet.**

L'obligation morale. 7 fr. 50

**Garofalo.**

La criminologie. 5e édit. 7 fr. 50
La superstition socialiste. 5 fr.

**L. Gérard-Varet.**

L'ignorance et l'irréflexion. 5 fr.

**E. Gley.**

Études de psycho-physiologie. 5 fr.

**G. Gory.**

L'immanence de la raison dans la connaissance sensible. 5 fr.

**R. de la Grasserie.**

De la psychologie des religions. 5 fr.

**J. Grasset.**

Demifous et demiresponsables. 5 fr.
Introduction physiologique à l'étude de la philosophie. 2e éd. 5 fr.

**G. de Greef.**

Le transformisme social. 2e éd. 7 fr. 50
La sociologie économique. 3 fr. 75

**K. Groos.**

Les jeux des animaux. 7 fr. 50

**Gurney, Myers et Podmore**

Les hallucin. telépath. 4e éd. 7 fr. 50

**Guyau.**

La morale angl. cont. 5e éd. 7 fr. 50
Les problèmes de l'esthétique contemporaine. 6e éd. 5 fr.
Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction. 9e éd. 5 fr.
L'irréligion de l'avenir. 13e éd. 7 fr. 50
L'art au point de vue sociol. 8e éd. 7 fr. 50
Éducation et hérédité. 10e éd. 5 fr.

**E. Halévy.**

La form. du radicalisme philos.
I. *La jeunesse de Bentham.* 7 fr. 50
II. *Evol. de la doctr. utilitaire*, 1789-1815. 7 fr. 50
III. *Le radicalisme philos.* 7 fr. 50

**O. Hamelin.**

Les éléments de la représentation. 7 fr. 50

**Hannequin.**

L'hypoth. des atomes. 2e éd. 7 fr. 50
Etudes d'histoire des sciences et d'histoire de la philosophie. 2 vol. 15 fr.

**P. Hartenberg.**

Les timides et la timidité. 3e éd. 5 fr.
Physionomie et caractère. 5 fr.

**Hébert.**

Evolut. de la foi catholique. 5 fr.
Le divin. 5 fr.

**C. Hémon.**

Philos. de Sully Prudhomme. 7 fr. 50

**Hermant et Van de Waele**

Les principales théories de la logique contemporaine. 5 fr.

**G. Hirth.**

Physiologie de l'art. 5 fr.

**H. Höffding.**

Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience. 4e édit. 7 fr. 50
Hist. de la philos. moderne. 2e édit. 2 vol. 20 fr.
Philosophie de la religion. 7 fr. 50

**Hubert et Mauss.**

Mélanges d'histoire des religions. 5 fr.

**Ioteyko et Stefanowska.**

Psycho-physiologie de la douleur. 5 fr.

**Isambert.**

Les idées socialistes en France (1815-1848). 7 fr. 50

**Izoulet.**

La cité moderne. 7e édit. 10 fr.

**Jacoby.**

La sélect. chez l'homme. 2e éd. 10 fr.

**Paul Janet.**

Œuvres philosophiques de Leibniz. 2e édition. 2 vol. 20 fr.

**Pierre Janet.**

L'automatisme psychol. 6e éd. 7 fr. 50

**J. Jastrow.**

La subconscience. 7 fr. 50

**J. Jaurès.**

Réalité du monde sensible. 2e édit. 7 fr. 50

**Karppe.**

Études d'hist. de la philos. 3 fr. 75

**A. Keim.**

Helvétius. 10 fr.

**P. Lacombe.**

Individus et sociétés selon Taine. 7 fr. 50

**A. Lalande.**

La dissolution opposée à l'évolution. 7 fr. 50

**Ch. Lalo.**

Esthétique musicale scientifique. 5 f.
L'esthétique expérim. cont. 3 fr. 75

**A. Landry.**

Principes de morale rationnelle. 5 fr.

**De Lanessan.**

La morale naturelle. 10 fr.
La morale des religions. 10 fr.

**P. Lapie.**

Logique de la volonté. 7 fr. 50

**Lauvrière.**

Philosophes contemporains. 2e édit. 3 fr. 75

**E. de Laveleye.**

De la propriété et de ses formes primitives. 5e édit. 10 fr.
Le gouvernement dans la démocratie. 3e éd. 2 vol. 15 fr.

**M.-A. Leblond.**

L'idéal du XIXe siècle. 5 fr.

**Gustave Le Bon.**

Psych. du socialisme. 6e éd. 7 fr. 50

**G. Lechalas.**

Études esthétiques. 5 fr.

**Lechartier.**

David Hume, moraliste et sociologue. 5 fr.

**Leclère.**

Le droit d'affirmer. 5 fr.

**F. Le Dantec.**

L'unité dans l'être vivant. 7 fr. 50
Limites du connaissable. 3e édit. 3 fr. 75

**Xavier Léon.**

La philosophie de Fichte. 10 fr.

**Leroy (E.-B.).**

Le langage. 5 fr.

**A. Lévy.**

La philosophie de Feuerbach. 10 fr.
Edgar Poë. Sa vie. Son œuvre. 10 fr.

**L. Lévy-Bruhl.**

La philosophie de Jacobi. 5 fr.
Lettres de Stuart Mill à Comte. 10 fr.
La philos. d'Aug. Comte. 2e éd. 7 fr. 50
La morale et la science des mœurs. 4e éd. 5 fr.

**Liard.**

Science positive et métaphysique. 4e édit. 7 fr. 50
Descartes. 2e édit. 5 fr.

**H. Lichtenberger.**

Richard Wagner, poète et penseur. 5e édit. 10 fr.
Henri Heine penseur. 3 fr. 75

**Lombroso.**

La femme criminelle et la prostituée 1 vol. avec planches. 15 fr.
Le crime polit. et les révol. 2 v. 15 f.
L'homme criminel. 3e édit. 2 vol., avec atlas. 36 fr.
Le crime. 2e éd. 10 fr.
L'homme de génie (avec planches). 4e édit. 10 fr.

**E. Lubac.**

Système de psychol. rationn. 3 fr. 75

**G. Luquet.**

Idées générales de psychol. 5 fr.

**G. Lyon.**

L'idéalisme en Angleterre au XVIIIe siècle. 7 fr. 50
Enseignement et religion. 3 fr. 75

**P. Malapert.**
Les éléments du caractère. 2e éd. 5 fr.

**Marion.**
La solidarité morale. 6e édit. 5 fr.

**Fr. Martin.**
La perception extérieure et la science positive. 5 fr.

**J. Maxwell.**
Les phénomènes psych. 4e éd. 5 fr.

**E. Meyerson.**
Identité et réalité. 7 fr. 50

**Max Muller.**
Nouv. études de mythol. 12 fr. 50

**Myers.**
La personnalité humaine. 3e éd. 7.50

**E. Naville.**
La logique de l'hypothèse. 2e éd. 5 fr.
La définition de la philosophie. 5 fr.
Les philosophies négatives. 5 fr.
Le libre arbitre. 2e édition. 5 fr.
Les philosophies affirmatives. 7 fr. 50

**J.-P. Nayrac.**
L'attention. 3 fr. 75

**Max Nordau.**
Dégénérescence. 2 v. 7e éd. 17 fr. 50
Les mensonges conventionnels de notre civilisation. 10e éd. 5 fr.
Vus du dehors. 5 fr.

**Novicow.**
Luttes entre soc. humaines. 2e éd. 10 f.
Gaspillages des soc. mod. 2e éd. 5 fr.
Justice et expansion de la vie. 7 fr. 50

**H. Oldenberg.**
Le Bouddha. 2e éd. 7 fr. 50
La religion du Véda. 10 fr.

**Ossip-Lourié.**
La philosophie russe contemp. 5 fr
Psychol. des romanciers russes au XIXe siècle. 7 fr. 50

**Ouvré.**
Form. littér. de la pensée grecq. 10 fr.

**G. Palante.**
Combat pour l'individu. 3 fr. 75

**Fr. Paulhan.**
Les caractères. 3e édition. 5 fr.
Les mensonges du caractère. 5 fr.
Le mensonge de l'art. 5 fr.

**Payot.**
L'éducation de la volonté. 34e éd. 5 fr.
La croyance. 3e éd. 5 fr.

**Jean Pérès.**
L'art et le réel. 3 fr. 75

**Bernard Perez.**
Les trois premières années de l'enfant. 5e édit. 5 fr.
L'enfant de 3 à 7 ans. 4e éd. 5 fr.
L'éd. mor. dès le berceau. 4e éd. 5 fr.
L'éd. intell. dès le berceau. 2e éd. 5 fr.

**C. Piat.**
La personne humaine. 7 fr. 50
Destinée de l'homme. 5 fr.

**Picavet.**
Les idéologues. 10 fr.

**Piderit.**
La mimique et la physiognomonie, avec 95 fig. 5 fr.

**Pillon.**
L'année philos. 20 vol., chacun. 5 fr.

**J. Pioger.**
La vie et la pensée. 5 fr.
La vie sociale, la morale et le progrès. 5 fr.

**L. Prat.**
Le caractère empirique et la personne. 7 fr. 50

**Preyer.**
Éléments de physiologie. 5 fr.

**L. Proal.**
Le crime et la peine. 3e éd. 10 fr.
La criminalité politique. 2e éd. 5 fr.
Le crime et le suicide passionn. 10 f.

**G. Rageot.**
Le succès. 3 fr. 75

**F. Rauh.**
De la méthode dans la psychologie des sentiments. 2e éd. 5 fr.
L'expérience morale. 3 fr. 75

**Récéjac.**
La connaissance mystique. 5 fr.

**G. Renard.**
La méthode scientifique de l'histoire littéraire. 10 fr.

**Renouvier.**
Les dilem. de la métaph. pure. 5 fr.
Hist. et solut. des problèmes métaphysiques. 7 fr. 50
Le personnalisme. 10 fr.
Critique de la doctrine de Kant. 7.50
Science de la morale. Nouvelle édit. 2 vol. 15 fr.

**G. Revault d'Allonnes.**
Psychologie d'une religion. 5 fr.
Les inclinations. 3 fr. 75

**A. Rey.**
La théorie de la physique chez les physiciens contemp. 7 fr. 50

**Ribéry.**
Classification des caractères. 3 fr. 75

**Th. Ribot.**
L'hérédité psycholog. 9e éd. 7 fr. 50
La psychologie anglaise contemporaine. 3e éd. 7 fr. 50
La psychologie allemande contemporaine. 7e éd. 7 fr. 50
La psych. des sentim. 7e éd. 7 fr. 50
L'évol. des idées générales. 3e éd. 5 fr.
L'imagination créatrice. 3e éd. 5 fr.
Logique des sentiments. 2e éd. 3 f. 75
Essai sur les passions. 3e éd. 3 fr. 75

**Ricardou.**
De l'idéal. 5 fr.

**G. Richard.**
L'idée d'évolution dans la nature et dans l'histoire. 7 fr. 50

**H. Riemann.**
Elém. de l'esthétiq. musicale. 5 fr.

**E. Rignano.**
Transmissibilité des caractères acquis. 5 fr.

**A. Rivaud.**
Essence et existence chez Spinoza. 3 fr. 75

**E. de Roberty.**
Ancienne et nouvelle philos. 7 fr. 50
La philosophie du siècle. 5 fr.
Nouveau programme de sociol. 5 fr.
Sociologie de l'action. 3 fr. 75

**G. Rodrigues.**
Le problème de l'action. 3 fr. 75

**F. Roussel-Despierres.**
Liberté et beauté. 7 fr. 50

**Romanes.**
L'évol. ment. chez l'homme. 7 fr. 50

**Russell.**
La philosophie de Leibniz. 3 fr. 75

**Ruyssen.**
Évolut. psychol. du jugement. 5 fr.

**A. Sabatier.**
Philosophie de l'effort. 2e éd. 7 fr. 50

**Emile Saigey.**
La physique de Voltaire. 5 fr.

**G. Saint-Paul.**
Le langage intérieur. 5 fr.

**E. Sanz y Escartin.**
L'individu et la réforme sociale. 7.50

**F. Schiller.**
Etudes sur l'humanisme. 10 fr.

**A. Schinz.**
Anti-pragmatisme. 5 fr.

**Schopenhauer.**
Aphorismes sur la sagesse dans la vie. 9e éd. 5 fr.
Le monde comme volonté et représentation. 5e éd. 3 vol. 22 fr. 50

**Séailles.**
Ess. sur le génie dans l'art. 2e éd. 5 fr.
Philosoph. de Renouvier. 7 fr. 50

**Sighele.**
La foule criminelle. 2e édit. 5 fr.

**Sollier.**
Psychologie de l'idiot et de l'imbécile. 2e éd. 5 fr.
Le problème de la mémoire. 3 fr 75
Le mécanisme des émotions. 5 fr.
Le doute. 7 fr. 50

**Souriau.**
L'esthétique du mouvement. 5 fr.
La beauté rationnelle. 10 fr.
La suggestion dans l'art. 2e édit. 5 fr.

**Spencer (Herbert).**
Les premiers principes. 11e éd. 10 fr.
Principes de psychologie. 2 vol. 20 fr.
Princip. de biologie. 6e éd. 2 v. 20 fr.
Princip. de sociol. 5 vol. 43 fr. 75
I. *Données de la sociologie*, 10 fr. — II. *Inductions de la sociologie. Relations domestiques*, 7 fr. 50. — III. *Institutions cérémonielles et politiques*, 15 fr. — IV. *Institutions ecclésiastiques*, 3 fr. 75. — V. *Institutions professionnelles*, 7 fr. 50.
Justice. 3e éd. 7 fr. 50
Rôle moral de la bienfaisance. 7.50
Morale des différents peuples. 7.50
Problèmes de morale et de sociologie. 2e éd. 7 fr. 50
Essais sur le progrès. 5e éd. 7 fr. 50
Essais de politique. 4e éd. 7 fr. 50
Essais scientifiques. 3e éd. 7 fr. 50
De l'éducation. 13e édit. 5 fr.
Une autobiographie. 10 fr.

**P. Stapfer.**
Questions esthétiques et religieuses 3 fr. 75

**Stein.**
La question sociale au point de vue philosophique. 10 fr.

**Stuart Mill.**
Mes mémoires. 5e éd. 5 fr.
Système de logique. 2 vol. 20 fr.
Essais sur la religion. 4e édit. 5 fr.
Lettres à Auguste Comte.

**James Sully.**
Le pessimisme. 2e éd. 7 fr. 50
Essai sur le rire. 7 fr. 50

**Sully Prudhomme.**
La vraie religion selon Pascal. 7 f. 50
Le lien social. 3 fr. 75

**G. Tarde.**
La logique sociale. 3e édit. 7 fr. 50
Les lois de l'imitation. 5e éd. 7 fr. 50
L'opposition universelle. 7 fr. 50
L'opinion et la foule. 3e édit. 5 fr.

**Em. Tardieu.**
L'ennui. 5 fr.

**P.-Félix Thomas.**
L'éducation des sentiments. 5e éd. 5 fr.
Pierre Leroux. Sa philosophie. 5 fr.

**P. Tisserand.**
L'anthropologie de Maine de Biran. 10 fr.

**Et. Vacherot.**
Essais de philosophie critique. 7 f. 50
La religion. 7 fr. 50

**I. Waynbaum**
La physionomie humaine. 5 fr.

**L. Weber.**
Vers le positivisme absolu par l'idéalisme. 7 fr. 50

## ÉCONOMIE POLITIQUE — SCIENCE FINANCIÈRE

## COLLECTION DES PRINCIPAUX ÉCONOMISTES

Enrichie de commentaires, de notes explicatives et de notices historiques

(COLLECTION GUILLAUMIN.)

### MÉLANGES (1re PARTIE)

**David Hume.** *Essai sur le commerce, le luxe, l'argent, les impôts, le crédit public, sur la balance du commerce, la jalousie commerciale, la population des nations anciennes.* — **V. de Forbonnais.** *Principes économiques.* — **Condillac.** *Le commerce et le gouvernement.* — **Condorcet.** *Lettres d'un laboureur de Picardie à M. N**** (Necker). — *Réflexions sur l'esclavage des nègres.* — *Réflexions sur la justice criminelle.* — *De l'influence de la révolution d'Amérique sur l'Europe.* — *De l'impôt progressif.* — **Lavoisier.** *De la richesse territoriale du royaume de France.* — **Franklin.** *La science du bonhomme Richard* et ses autres opuscules. 1 vol. grand in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . 10 fr.

### MÉLANGES (2e PARTIE)

**Necker.** *Sur la législation et le commerce des grains.* — L'abbé **Galiani.** *Dialogues sur le commerce des blés* avec la *Réfutation* de l'abbé **Morellet.** — **Montyon.** *Quelle influence ont les diverses espèces d'impôts sur la moralité, l'activité et l'industrie des peuples?* — **Bentham.** *Défense de l'usure.* 1 vol. gr. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10 fr.

### RICARDO

**Œuvres complètes.** Les œuvres de Ricardo se composent : 1° des **Principes de l'économie politique et de l'impôt.** — 2° Des ouvrages ci-après : *De la protection accordée à l'agriculture.* — *Plan pour l'établissement d'une banque nationale.* — *Essai sur l'influence du bas prix des blés sur les profits du capital.* — *Proposition pour l'établissement d'une circulation monétaire économique et sûre.* — *Le haut prix des lingots est une preuve de la dépréciation des billets de banque.* — *Essai sur les emprunts publics*, avec des *notes.* 1 vol. in-8. . . . . . . . . 10 fr.

### J.-B. SAY

**Cours complet d'économie politique pratique.** 2 vol. grand in-8. 20 fr.

### J.-B. SAY

**Œuvres diverses :** *Catéchisme d'économie politique.* — *Lettres à Malthus et correspondance générale.* — *Olbie.* — *Petit volume.* — *Fragments et opuscules inédits.* 1 vol. grand in-8. . . . . . . . . 10 fr.

### ADAM SMITH

**Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations,** traduction de G. GARNIER. 5e edition, augmentée. 2 vol. in-8. . . 16 fr.

---

## DICTIONNAIRE DU COMMERCE
## DE L'INDUSTRIE ET DE LA BANQUE

DIRECTEURS :

**MM. Yves GUYOT et Arthur RAFFALOVICH**

2 volumes grand in-8. Prix, brochés. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . **50 fr.**
— — reliés. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . **58 fr.**

Cet ouvrage peut s'acquérir en envoyant un mandat-poste de 10 fr., au reçu duquel est faite l'expédition du livre, et en payant le reste, soit 40 fr., en quatre traites de 10 fr. chacune, de deux mois en deux mois. *(Pour recevoir l'ouvrage relié ajouter 8 fr. au premier paiement.)*

# COLLECTION DES ÉCONOMISTES
## ET PUBLICISTES CONTEMPORAINS

FORMAT IN-8.

### VOLUMES RÉCEMMENT PUBLIÉS

**ANTOINE** (Ch.). **Cours d'économie sociale.** 4e édition, revue et augmentée. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 9 fr.

**ARNAUNÉ** (Aug.), ancien directeur de la Monnaie, conseiller maître à la Cour des comptes. **La monnaie, le crédit et le change.** 1 vol. in-8. 4e édition, revue et augmentée. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 8 fr.

**COLSON** (C.), de l'Institut. **Cours d'économie politique**, professé à l'École nationale des ponts et chaussées.

Livre I. — *Théorie générale des phénomènes économiques.* 2e édition revue et augmentée. . . . . . . . . . . . . . . . 6 fr.
— II. — *Le travail et les questions ouvrières.* 3e tirage. . . 6 fr.
— III. — *La propriété des biens corporels et incorporels.* 2e tirage. 6 fr.
— IV. — *Les entreprises, le commerce et la circulation.* 2e tirage. 6 fr.
— V. — *Les finances publiques et le budget de la France.* . 6 fr.
— VI. — *Les travaux publics et les transports.* . . . . . . . 6 fr.
— SUPPLÉMENT ANNUEL (1910) aux *Livres IV, V et VI*, broch. in-8. 1 fr.

**COURCELLE-SENEUIL**, de l'Institut. **Traité théorique et pratique des opérations de banque.** *Dixième édition, revue et mise à jour*, par A. LIESSE, professeur au Conservatoire des arts et métiers. 1 vol. in-8. . 9 fr.

**EICHTHAL** (Eugène d'), de l'Institut. **La formation des richesses et ses conditions sociales actuelles**, *notes d'économie politique.* . . 7 fr. 50

**LEROY-BEAULIEU** (P.), de l'Institut. **Traité théorique et pratique d'économie politique.** 5e édition. 5 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . 36 fr.

**MARTIN-SAINT-LÉON** (E.), conservateur de la bibliothèque du Musée Social. **Histoire des corporations de métiers**, *depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791*, suivie d'une étude sur l'*Évolution de l'Idée corporative de 1791 à nos jours* et sur le *Mouvement syndical contemporain.* Deuxième édition, revue et mise au courant. 1 fort vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française*) . . . . . . . . . . 10 fr.

**NEYMARCK** (A.). **Finances contemporaines.** — Tome I. *Trente années financières, 1872-1901.* 1 vol. in-8, 7 fr. 50. — Tome II. *Les budgets, 1872-1903.* 1 vol. in-8, 7 fr. 50. — Tome III. *Questions économiques et financières, 1872-1904.* 1 vol. in-8, 10 fr. — Tomes IV-V : *L'obsession fiscale, questions fiscales, propositions et projets relatifs aux impôts depuis 1871 jusqu'à nos jours.* 2 vol. in-8 (1907). . . . . . . . 15 fr.

**NOVICOW** (J.). **Le problème de la misère et les phénomènes économiques naturels.** 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50

**PAUL-BONCOUR. Le fédéralisme économique et le syndicalisme obligatoire**, préface de WALDECK-ROUSSEAU. 1 vol. in-8. 2e édit . . 6 fr.

**RAFFALOVICH** (A.). **Le marché financier.** France, Angleterre, Allemagne, Russie, Autriche, Japon, Suisse, Italie, Espagne, Etats-Unis. Questions monétaires. Métaux précieux. Années 1891. 1 vol. 5 fr. 1892. 1 vol. 5 fr. 1893 à 1894 1 vol. 6 fr. 1894-1895 à 1896-1897. Chacune 1 vol. 7 fr. 50; 1897-1898 à 1901-1902, chacune 1 vol. 10 fr. ; 1902-1903 à 1909-1910, chacune 1 vol. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 12 fr.

**STOURM** de l'Institut. *Cours de finances.* **Le budget, son histoire et son mécanisme.** 6e édition. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . 10 fr.

**WEULERSSE** (G.). **Le mouvement physiocratique en France de 1856 à 1770** 2 vol. in-8 (1910). . . . . . . . . . . . . . . . . . . 25 fr.

### PRÉCÉDEMMENT PARUS

**BANFIELD**, Prof à l'Univ. de Cambridge. **Organisation de l'industrie**, traduit par M. EMILE THOMAS. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . 6 fr.

**BAUDRILLART** (H.), de l'Institut. **Philosophie de l'économie politique.** *Des rapports de l'économie politique et de la morale.* 2e éd. in-8. 9 fr.

**BLANQUI**, de l'Institut. **Histoire de l'économie politique en Europe**, *depuis les Anciens jusqu'à nos jours*, 5e édition. 1 vol. in-8. . . 8 fr.

BLOCK (M.), de l'Institut. **Les progrès de la science économique** depuis Adam Smith. 2e édit. augmentée. 2 vol. in-8 . . . . . . . . . 16 fr.
BLUNTSCHLI. **Le droit international codifié**. Traduit de l'allemand par M. C. Lardy. 5e édition, revue et augmentée. 1 vol. in-8. . . . 10 fr.
— **Théorie générale de l'Etat**, traduit de l'allemand par M. de Riedmatten. 3e édition. 1 vol. in-8.. . . . . . . . . . . . . . . 9 fr.
COURCELLE-SENEUIL, de l'Institut. **Traité théorique et pratique d'économie politique**. 3e édition, revue et corrigée. 2 vol. in-18. 7 fr.
COURTOIS (A.). **Histoire des banques en France**. 2e édition. 1 v. in-8. 8 fr. 50
FAUCHER (L.), de l'Institut. **Études sur l'Angleterre**. 2 vol. in-8. 6 fr.
FIX (Th.). **Observations sur l'état des classes ouvrières**. in-8. . 5 fr.
GROTIUS. **Le droit de la guerre et de la paix**. 3 vol. in-8. . 12 fr. 50
HAUTEFEUILLE. **Des droits et des devoirs des nations neutres en temps de guerre maritime**. 3e édit. refondue. 3 forts vol. in-8. 22 fr. 50
— **Histoire des origines, des progrès et des variations du droit maritime international**. 2e édition. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . 7 fr. 50
LEROY-BEAULIEU (P.), de l'Institut. **Traité de la science des finances**. 7e édition, revue, corrigée et augmentée. 2 forts vol. in-8. . 25 fr.
— **Essai sur la répartition des richesses** et sur la tendance à une moindre inégalité des conditions. 3e édit., revue et corrigée. 1 vol. in-8. 9 fr.
— **L'État moderne et ses fonctions**. 3e édition. 1 vol. in-8. . . . 9 fr.
— **Le collectivisme**, *examen critique du nouveau socialisme. — L'Evolution du Socialisme depuis 1895. — Le syndicalisme*. 5e édit., revue et augmentée. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 9 fr.
— **De la colonisation chez les peuples modernes**. 6e édition. 2 vol. in-8. 20 fr.
LIESSE (A.), professeur au Conservatoire national des arts et métiers. **Le travail** *aux points de vue scientifique, industriel et social*. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50
MORLEY (John). **La vie de Richard Cobden**, traduit par Sophie Raffalovich. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 8 fr.
PASSY (H.), de l'Institut. **Des formes de gouvernement et des lois qui les régissent**. 2e édition. 1 vol. in-8. . . . . . . . . . . . 7 fr. 50
PRADIER-FODERÉ. **Précis de droit administratif**. 7e édition, tenue au courant de la législation. 1 fort vol. in-8. . . . . . . . . . 10 fr.
RICHARD (A.). **L'organisation collective du travail**, préface par Yves Guyot. 1 vol. grand in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . 6 fr.
ROSSI (P.), de l'Institut. **Cours d'économie politique**, 5e édition. 4 vol. in-8. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 15 fr.
— **Cours de droit constitutionnel**, 2e édition. 4 vol. in-8. . . . . 15 fr.
STOURM (R.), de l'Institut. **Les systèmes généraux d'impôts**. 3e édition revisée et mise au courant. 1 vol. in-8 . . . . . . *En préparation.*
VIGNES (Edouard). **Traité des impôts en France**. 4e édition, mise au courant de la législation, par M. Vergniaud. 2 vol. in-8. . . . 16 fr.
VILLEY (Ed.). **Principes d'Économie politique**. 3e édit. 1 vol. in-8. 10 fr.

---

# BIBLIOTHÈQUE DES SCIENCES MORALES ET POLITIQUES

Format in-18 jésus.

## VOLUMES RÉCEMMENT PUBLIÉS.

BOURDEAU (J.). — **Entre deux servitudes**. *Démocratie, socialisme, syndicalisme, impérialisme, les étapes de l'internationale socialiste, opinions de sociologues*. 1 vol. in.16. . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
BROUILHET (Ch.). — **Le conflit des doctrines dans l'économie politique contemporaine**. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50
DEPUICHAULT. — **La Fraude successorale par le procédé du compte-joint**. Préface de M. Paul Leroy-Beaulieu. 1 vol. in-16 . . . 3 fr. 50
DUGUIT (L.) — **Le droit social, le droit individuel et la transformation de l'Etat**. 1 vol. in-16, 2e édit. . . . . . . . . . . . . 2 fr. 50
LESEINE (L.) et SURET (L.). — **Introduction mathématique à l'étude de l'économie politique**. 1 vol. in-16 avec figures. . . . . . . . 3 fr.

NOUEL (R.). — **Les Sociétés par actions,** *leur réforme*, préface de P. BAUDIN. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

PAWLOWSKI (A.). — **La Confédération générale du travail.** *Ses origines, son organisation, ses tendances, ses moyens d'action et son avenir*. Préface de J. BOURDEAU. 1 vol. in-16 . . . . . . . . 2 fr. 50

PETIT (Ed.). — **De l'Ecole à la Cité.** *Études sur l'éducation populaire*. 1 vol. in-16 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

**Politique budgétaire en Europe (La).** — *Les tendances actuelles, Allemagne, France, Grande-Bretagne, Empire Ottoman, Russie*, par MM. EMILE LOUBET, S.-A. HUSSEIN, HILMI PACHA, ANDRÉ LEBON, GEORGES BLONDEL, RAPHAEL-GEORGES LÉVY, A. RAFFALOVICH, CHARLES LAURENT, CHARLES PICOT, HENRI GANS. 1 vol. in-16 . . . . . 3 fr. 50

PRÉCÉDEMMENT PARUS

AUCUY (M.). **Les systèmes socialistes d'échange.** Avant-propos de M. A. DESCHAMPS, prof. à la Faculté de Droit de Paris. 1 vol. in-16 3 fr. 50

BASTIAT (Frédéric). **Œuvres complètes,** précédées d'une *Notice* sur sa vie et ses écrits. 7 vol. in-18. . . . . . . . . . . . . . 24 fr. 50

I. *Correspondance*. — *Premiers écrits*. 3e édition, 3 fr. 50; — II. Le *Libre-Echange*. 3e édition, 3 fr. 50; — III. *Cobden et la Ligue*. 4e édition, 2 fr. 50; — IV et V. *Sophismes économiques*. — *Petits pamphlets*. 6e édit. 2 vol., 7 fr.; — VI. *Harmonies économiques*. 9e édition, 3 fr. 50; — VII. *Essais*. — *Ébauches*. — *Correspondance*. . . . . . . 3 fr. 50

Les tomes IV et V seuls ne se vendent que réunis.

CHALLAYE. **Syndicalisme révolutionnaire et syndicalisme réformiste.** 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2 fr. 50

CIESZKOWSKI (A.). **Du crédit et de la circulation.** 3e édit. in-18. 3 fr. 50

COURCELLE-SENEUIL (J.-G.). **Traité théorique et pratique d'économie politique.** 3e édit. 2 vol. in-18. . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr.

— **La société moderne.** 1 vol. in-18. . . . . . . . . . . . . . . 5 fr.

DOLLEANS. **Robert Owen** (1771-1858). Avant-propos de M. E. FAGUET, de l'Académie française. 1 vol. in-18, avec gravures. . . . . 3 fr. 50

EICHTHAL (E. d'), de l'Institut. **La liberté individuelle du travail et les menaces du législateur.** 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . 2 fr. 50

**Forces productives de la France (Les).** Conférences organisées par la Société des anciens élèves de l'Ecole libre des sciences politiques, par MM. P. BAUDIN, P. LEROY-BAULIEU, MILLERAND, ROUME, J. THIERRY, E. ALLIX, J.-C. CHARPENTIER, H. DE PEYERIMHOFF, P. DE ROUSIERS, D. ZOLLA. 1 vol. in-16. . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

FREEMAN (E.-A.). **Le développement de la constitution anglaise,** depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. 1 vol. in-18. . . 3 fr. 50

GAUTHIER (A.-E.), sénateur, ancien ministre. **La réforme fiscale par l'impôt sur le revenu.** 1 vol. in-18. . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

LIESSE, professeur au Conservatoire des arts et métiers. **La statistique, ses difficultés, ses procédés, ses résultats.** 1 vol. in-18. . . 2 fr. 50

— **Portraits de financiers.** OUVRARD, MOLLIEN, GAUDIN, BARON LOUIS, CORVETTO, LAFFITE, DE VILLÈLE. 1 vol. in-18. . . . . . . . 3 fr. 50

MARGUERY (E.). **Le droit de propriété et le régime démocratique.** 1 vol. in-18. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2 fr. 50

MERLIN (R.), biblioth. archiviste du Musée social. **Le contrat de travail, les salaires, la participation aux bénéfices.** 1 v. in-18. . . . 2 fr. 50

MILHAUD (Mlle Caroline). **L'ouvrière en France,** *sa condition présente, réformes nécessaires*. 1 vol. in-18. . . . . . . . . . . . 2 fr. 50

MILHAUD (Edg.), professeur d'économie politique à l'Université de Genève. **L'imposition de la rente.** *Les engagements de l'Etat, les intérêts du crédit public, l'égalité devant l'impôt*. 1 vol. in-16. . 3 fr. 50

MOLINARI (G. de), correspondant de l'Institut. **Questions économiques à l'ordre du jour.** 1 vol. in-18 . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

— **Les problèmes du XXe siècle.** 1 vol. in-18. . . . . . . . . . 3 fr. 50

— **Théorie de l'Evolution.** *Economie de l'histoire*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

PIC (P.), professeur de législation industrielle à l'Université de Lyon. **La protection légale des travailleurs et le droit international ouvrier.** 1 vol. in-16 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2 fr. 50

STUART MILL (J.). **Le gouvernement représentatif.** Traduction et *Introduction*, par M. DUPONT-WHITE. 3e édition. 1 vol. in-18. 4 fr.

# COLLECTION
# D'AUTEURS ÉTRANGERS CONTEMPORAINS

## Histoire — Morale — Économie politique — Sociologie

Format in-8. (Pour le cartonnage, 1 fr. 50 en plus.)

BAMBERGER. — **Le Métal argent au XIXe siècle.** Traduction par M. RAPHAEL-GEORGES LÉVY. 1 vol. Prix, broché . . . . . . 6 fr. 50

C. ELLIS STEVENS. — **Les Sources de la Constitution des États-Unis** *étudiées dans leurs rapports avec l'histoire de l'Angleterre et de ses Colonies.* Traduit par LOUIS VOSSION. 1 vol. in-8. Prix, broché. 7 fr. 50

GOSCHEN. — **Théorie des Changes étrangers.** Traduction et préface de M. LÉON SAY. *Quatrième édition française* suivie du *Rapport de 1875 sur le paiement de l'indemnité de guerre*, par le même. 1 vol. Prix, broché . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50

HERBERT SPENCER. — **Justice.** *3e édition.* Trad. de M. E. CASTELOT. 1 vol. Prix, broché . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50

HERBERT SPENCER. — **La Morale des différents Peuples et la Morale personnelle.** Traduction de MM. CASTELOT et E. MARTIN SAINT-LÉON. 1 vol. Prix, broché . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50

HERBERT SPENCER. — **Les institutions professionnelles et industrielles.** Traduit par HENRI DE VARIGNY. 1 vol. in-8. Prix, br. 7 fr. 50

HERBERT SPENCER. — **Problèmes de Morale et de Sociologie.** Traduction de M. H. DE VARIGNY. 2e édit. 1 vol. Prix, broché. . 7 fr. 50

HERBERT SPENCER. — **Du Rôle moral de la Bienfaisance.** (*Dernière partie des principes de l'éthique*). Traduction de MM. E. CASTELOT et E. MARTIN SAINT-LÉON. 1 vol. Prix, broché . . . . . . . . 7 fr. 50

HOWELL. — **Le Passé et l'Avenir des Trade Unions.** *Questions sociales d'aujourd'hui.* Traduction et préface de M. LE COUR GRANDMAISON. 1 vol. Prix, broché . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5 fr. 50

KIDD. — **L'évolution sociale.** Traduit par M. P. LE MONNIER. 1 vol. in-8. Prix, broché. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50

NITTI. — **Le Socialisme catholique.** Traduit avec l'autorisation de l'auteur. 1 vol. Prix, broché . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50

RUMELIN. — **Problèmes d'Économie politique et de Statistique.** Traduit par AR. DE RIEDMATTEN. 1 vol. Prix, broché. . . . . . 7 fr. 50

SCHULZE GAVERNITZ. — **La grande Industrie.** Traduit de l'allemand. Préface par M. G. GUÉROULT. 1 vol. Prix, broché. . . . . . 7 fr. 50

W.-A. SHAW. — **Histoire de la Monnaie (1252-1894).** Traduit par M. AR. RAFFALOVICH. 1 vol. Prix, broché . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50

THOROLD ROGERS. — **Histoire du Travail et des Salaires en Angleterre depuis la fin du XIIIe siècle.** Traduction avec notes par E. CASTELOT. 1 vol. in-8. Prix, broché . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50

WESTERMARCK. — **Origine du Mariage dans l'espèce humaine.** Traduction de M. H. DE VARIGNY. 1 vol. Prix broché. . . . . . . 11 fr.

A.-D. WHITE. — **Histoire de la Lutte entre la Science et la Théologie.** Traduit et adapté par MM. H. DE VARIGNY et G. ADAM. 1 vol. in-8. Prix, broché . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7 fr. 50

# PETITE BIBLIOTHÈQUE ÉCONOMIQUE
## FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. J. CHAILLEY-BERT

PRIX DE CHAQUE VOLUME IN-32, ORNÉ D'UN PORTRAIT
Cartonné toile. . . . . . . . . **2 fr. 50**

## XVIII VOLUMES PUBLIÉS

I. — VAUBAN. — **Dîme royale**, par G. MICHEL.
II. — BENTHAM. — **Principes de Législation**, par Mlle RAFFALOVICH.
III. — HUME. — **Œuvre économique**, par Léon SAY.
IV. — J.-B. SAY. — **Economie politique**, par H. BAUDRILLART, de l'Institut.
V. — ADAM SMITH. — **Richesse des Nations**, par COURCELLE-SENEUIL, de l'Institut. 3e édit.
VI. — SULLY. — **Économies royales**, par M. J. CHAILLEY-BERT.
VII. — RICARDO. — **Rentes, Salaires et Profits**, par M. P. BEAUREGARD, de l'Institut.
VIII. — TURGOT. — **Administration et Œuvres économiques**, par M. L. ROBINEAU.
IX. — JOHN-STUART MILL. — **Principes d'économie politique**, par M. L. ROQUET.
X. — MALTHUS. — **Essai sur le principe de population**, par M. G. de MOLINARI.
XI. — BASTIAT. — **Œuvres choisies**, par M. de FOVILLE, de l'Institut. 2e édit.
XII. — FOURIER. — **Œuvres choisies**, par M. Ch. GIDE.
XIII. — F. LE PLAY. — **Économie sociale**, par M. F. AUBURTIN. Nouvelle édit.
XIV. — COBDEN. — **Ligue contre les lois, Céréales et Discours politiques**, par Léon SAY, de l'Académie française.
XV. — KARL MARX. — **Le Capital**, par M. VILFREDO PARETO. 3e édit.
XVI. — LAVOISIER. — **Statistique agricole et projets de réformes**, par MM. SCHELLE et Ed. GRIMAUX, de l'Institut.
XVII. — LÉON SAY. — **Liberté du Commerce, finances publiques** par M. J. CHAILLEY-BERT.
XVIII. — QUESNAY. — **La Physiocratie**, par M. Yves GUYOT.

Chaque volume est précédé d'une introduction et d'une étude biographique, bibliographique et critique sur chaque auteur.

---

## NOUVEAU DICTIONNAIRE D'ÉCONOMIE POLITIQUE

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE
**M. LÉON SAY et de M. JOSEPH CHAILLEY-BERT**
*Deuxième édition.*

2 vol. grand in-8 raisin et un Supplément : prix, brochés...... **60 fr.**
— — demi-reliure chagrin.................... **69 fr.**

COMPLÉTÉ PAR 3 TABLES : **Table des auteurs, table méthodique et table analytique.**

Cet ouvrage peut s'acquérir en envoyant un mandat-poste de **20 fr.**, au reçu duquel est faite l'expédition du livre, et en payant le **reste**, soit 40 fr., en quatre traites de 10 fr. chacune, de deux mois en deux mois. (*Pour recevoir l'ouvrage relié ajouter 9 fr. au premier paiement.*)

751-11. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 5-11.